teatrul

5
1959

P II
584

SUMAR

Pag.

* * * PENTRU O MAI VIE LEGĂTURĂ ÎNTRE TEATRE ŞI OAMENII MUNCII 1

Ion Cazaban DATORIA SPECTACOLULUI FAŢĂ DE PUBLIC . . . 4

C. Paraschivescu UN IMN MUNCII 10

Bertolt Brecht DOUĂ POEME PENTRU ACTORI 16

Mira Iosif SĂ NU UITĂM A DOUA DISTRIBUŢIE 21

PROFILURI DE TEATRE

Florian Potra STATORNICIE ŞI OSCILAŢII ÎN ACTIVITATEA TEATRULUI NAŢIONAL DIN IAŞI 25

DISCUŢII

Mihai Beniuc, *Aurel Baranga*, *Lucia Demetrius* DESPRE EFICIENŢA, UNIVERSALITATEA ŞI ACTUALITATEA TEATRULUI NOSTRU 34
(Interviu luat de Oscar Lemnaru)

PORTRETE ŞI MĂRTURII

Valentin Silvestru DIALOGURI DESPRE TEATRU CU RADU BELIGAN . . 37

V. Negrea EUGENIA POPOVICI 50

SEMNALĂM

T. Zamfir DIN ACTIVITATEA UNOR CONSILII ARTISTICE . . 53

CRONICA

Semnează: *Emil Mandric, C. Paraschivescu, Liana Maxy, Al. Popovici, Florian Potra, Ilie Rusu, Eugen Nicoară* 56

TEATRUL DE AMATORI 76

IATĂ UNDE E PIESA

Al. Ivan Ghilia PE DRUMURI DE ŢARĂ 78

ÎNSEMNĂRI 84

MERIDIANE

Horia Deleanu ÎNTÎLNIRE CU TEATRUL LEŢON 87

Mihnea Gheorghiu SHAKESPEARE, LA EL ACASĂ ŞI LA NOI 92

CĂRŢI-REVISTE 95

PII 0584

teatrul

mai
5
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

PENTRU O MAI VIE LEGĂTURĂ ÎNTRE TEATRE ŞI OAMENII MUNCII*

Unul din aspectele caracteristice ale vastei revoluţii culturale desfăşurate în ţara noastră este formarea noului public al sălilor de spectacole, publicul muncitoresc — sensibil şi receptiv, optimist, iubitor de frumos.

În anii regimului de democraţie populară au fost înfiinţate numeroase teatre noi pe tot cuprinsul ţării. Lărgirea reţelei teatrale corespunde unei necesităţi, scopul ei este satisfacerea cerinţelor spirituale crescînde ale oamenilor muncii. Se desfăşoară o complexă activitate cultural-educativă, menită să formeze şi să dezvolte gustul artistic al maselor, să cultive interesul acestora faţă de teatru, să facă să crească necontenit numărul muncitorilor pentru care frecventarea spectacolelor bune, a manifestărilor artistice de valoare reprezintă o necesitate spirituală, devine obişnuinţă.

O serie de teatre din Capitală şi din ţară, în colaborare cu organizaţiile de partid, sindicale şi U.T.M. din întreprinderi, au dus şi duc o muncă rodnică pe această linie, contribuind la atragerea mai largă a muncitorilor spre teatre. Ce apreciere mai înaltă a muncii artistice decît aplauzele furtunoase cu care muncitorii de la uzinele „Mao Ţze-dun", sau de la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" i-au răsplătit pe actorii Teatrului Municipal cu prilejul spectacolelor date în cadrul acestor întreprinderi? Şi ce satisfacţie mai mare pentru un colectiv tînăr şi entuziast ca acela al Teatrului de Stat din Sf. Gheorghe decît afluenţa de oameni ai muncii pe care o cunosc multe din spectacolele sale, decît scrisorile de mulţumire şi invitaţiile pe care teatrul le primeşte de la muncitorii întreprinderilor din localitate şi din împrejurimi? Teatrul Muncitoresc C.F.R. din Bucureşti, teatrele de stat din Bacău sau din Oraşul Stalin etc. au făcut, de asemenea, turnee sau deplasări în întreprinderi şi centre muncitoreşti, bucurîndu-se de o primire călduroasă şi cîştigîndu-şi prietenia, dragostea spectatorilor muncitori. Aflat în inima unei mari regiuni muncitoreşti, Teatrul de Stat „Valea Jiului" din Petroşani, după ce anul trecut a fost criticat pentru o slabă legătură cu întreprinderile din regiune, a început în actuala stagiune să dea o atenţie mai mare deplasărilor în mijlocul oamenilor muncii.

Avînd în vedere însemnătatea acestei probleme, redacţia ziarului nostru a organizat o consfătuire pe tema strîngerii legăturilor între teatre şi masele de

---

* Articol de fond apărut în ziarul „Scînteia", nr. 4504, din 21 aprilie 1959

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

PIA 217/5

oameni ai muncii. (În interiorul ziarului de azi publicăm extrase din părerile exprimate cu acest prilej). Consfătuirea la care au participat activişti de partid şi sindicali din cîteva mari întreprinderi ale Capitalei şi reprezentanţi ai teatrelor bucureştene, a scos la iveală, pe lîngă o preţioasă experienţă pozitivă, faptul că în domeniul acesta există încă mari posibilităţi nefolosite, un vast teren de iniţiativă.

De o deosebită importanţă pentru ridicarea nivelului cultural al oamenilor muncii este organizarea de spectacole speciale pentru muncitori, prezentarea în întreprinderi a unor spectacole cu piese valoroase, de actualitate, interpretate la un nivel înalt. Cu alte cuvinte este necesar ca teatrele să vină în întîmpinarea publicului muncitoresc, să dea spectacole „la el acasă", cu piese bune, care să-l atragă, ajutîndu-l în felul acesta să-şi dezvolte gustul artistic, să capete obişnuinţa de a merge la teatru. În cadrul consfătuirii s-a făcut de asemenea propunerea, care merită atenţie, de a se organiza spectacole speciale pentru grupuri de muncitori din întreprinderi şi în sălile proprii ale teatrelor.

Trebuie spus că unele teatre au o atitudine pasivă, comodă, limitîndu-se aproape exclusiv la urmărirea formală a îndeplinirii contractelor încheiate, fără a desfăşura o activitate propagandistică vie, fără a manifesta iniţiativă în direcţia organizării de spectacole pentru muncitori. Această pasivitate este cu atît mai greu de înţeles cu cît — pe lîngă însemnătatea cultural-educativă — organizarea de reprezentaţii speciale pentru muncitori oferă teatrelor o posibilitate suplimentară de îndeplinire şi depăşire a planului de spectacole, de folosire mai deplină a forţelor actoriceşti. Bunăoară Teatrul Naţional din Iaşi, nici măcar atunci cînd sediul său a fost închis pentru renovare, n-a mărit numărul deplasărilor la întreprinderile din localitate şi din regiune, mulţumindu-se să dea, în total, 5—6 spectacole pe lună (în octombrie şi noiembrie 1958).

Pe de altă parte, dacă organizaţiile de partid şi sindicale din multe fabrici şi uzine acordă atenţia cuvenită muncii culturale, nu e mai puţin adevărat că pe alocuri mai sînt unii care subapreciază şi nu sprijină colaborarea cu teatrele. Este cu totul inadmisibilă atitudinea unor comitete sindicale care, atunci cînd se organizează spectacole în întreprindere, încearcă să facă din aceasta o sursă de beneficii, vînzînd biletele cu preţuri mai mari decît acelea cerute de teatru. Ba, în unele locuri, s-au dat şi spectacole de amatori cu plată, ceea ce contravine însuşi rostului mişcării artistice de amatori.

În cadrul consfătuirii organizate de ziarul nostru a reieşit că organizaţiile U.T.M., precum şi comitetele raionale U.T.M. nu se ocupă cu destulă seriozitate de organizarea spectacolelor teatrale pentru tineret. Statul nostru, acordînd o grijă specială educaţiei artistice a generaţiei tinere, dă organizaţiilor U.T.M. dreptul de a obţine din partea teatrelor, lunar, un număr de spectacole cu preţuri reduse pentru tineret şi studenţi. Teatrul Tineretului, de pildă, a prezentat un mare număr de spectacole pentru tineret. Iată însă că unele organizaţii U.T.M. şi asociaţii studenţeşti nu solicită spectacole din partea teatrelor, iar uneori chiar spectacolele cerute nu sînt dintre cele mai bogate în conţinut.

Se știe că o parte a publicului, prea puțin familiarizat cu arta teatrală, preferă încă piesele minore, care nu dezbat probleme adînci, oferind doar cîteva ore de amuzament. Trebuie dusă o muncă stăruitoare pentru a-i apropia treptat pe acești spectatori de valorile artei autentice, pentru a-i ajuta să înțeleagă operele profunde ale dramaturgiei clasice și contemporane. O asemenea muncă nu se duce însă, de pildă, la întreprinderea „N. Bălcescu“, unde organizația U.T.M., cu asentimentul organizației de partid, n-a găsit nimic mai bun de ales în cadrul reprezentațiilor cu prețuri reduse pentru tineret, decît... „Nunta la mînăstire“ — un spectacol needucativ și de prost gust.

Atragerea publicului muncitoresc și a tineretului spre teatru nu se rezumă la operațiunea administrativă de difuzare a biletelor, ci reprezintă o importantă sarcină politico-educativă. De aceea interesează nu doar rezultatele cantitative, ci mai ales conținutul acestei activități. Care e repertoriul pe care teatrele îl oferă oamenilor muncii, ce piese sînt alese pentru turnee în centrele muncitorești, ce spectacole se reprezintă pe scenele din marile întreprinderi — iată problemele centrale. Muncitorii cer un repertoriu de înalt nivel artistic, strîns legat de viața și preocupările lor și prezentat într-o interpretare de cea mai bună calitate. Este regretabil că unele teatre își permit, atunci cînd merg în turnee și în fabrici, să micșoreze exigența, să coboare ținuta spectacolelor. Lipsa de varietate a repertoriului unor teatre și absența unor lucrări proaspete, legate de contemporaneitate (așa s-a prezentat, de pildă, în prima parte a stagiunii actuale repertoriul Teatrului de Operetă din București), au făcut ca afluența publicului să scadă temporar la teatrele respective. Pe de altă parte, la Teatrul Tineretului unele piese deosebit de actuale și de bogate în conținut nu s-au bucurat de o înaltă interpretare, au fost puse în scenă fad, rece, fără fior artistic. Cei care au luat cuvîntul la consfătuire au arătat pe bună dreptate că un repertoriu alcătuit din piese valoroase, bine jucate, va atrage și va stimula interesul pentru teatru. Calitatea spectacolelor prezentate publicului muncitoresc este cea mai bună propagandă în favoarea teatrului.

De asemenea, e necesară și o bună muncă de popularizare. În cadrul consfătuirii s-au făcut o serie de propuneri interesante: să se afișeze în întreprinderi panouri mari cuprinzînd repertoriul tuturor teatrelor, să se alcătuiască scurte prezentări spre a fi citite la stațiile de radio-amplificare sau afișate pe panourile care înfățișează repertoriile teatrelor, să se organizeze spectacole urmate de discuții cu publicul (care ar fi instructive atît pentru spectatori, cît și pentru colectivele teatrelor) etc. Publicația „Viața culturală a Capitalei“, care în prezent se limitează la o funcție strict informativă, trebuie transformată într-un real organ de culturalizare, care să îndrume publicul, să atragă atenția asupra celor mai valoroase realizări, să ajute la popularizarea acestora — îndeosebi a spectacolelor cu piese actuale din dramaturgia realist-socialistă și din dramaturgia progresistă universală.

Teatrul merită toată atenția din partea organizațiilor de partid, a organizațiilor sindicale și de U.T.M. Căci scena este la noi o tribună de la înălțimea căreia se răspîndesc în mase idei emoționante și sentimente mărețe, o tribună a educării comuniste.

Ion Cazaban

DATORIA SPECTACOLULUI FAȚĂ DE PUBLIC

Rîsul acuzator cu care publicul primește apariția eroilor caragialești pe scenă... optimismul activ, bazat pe noua mentalitate socială, ce-l răspîndește prima piesă a poetului Mihai Beniuc... privirile înflăcărate urmărind întîlnirea dintre Lenin și soldatul Ivan Șadrin... spectatorii care-și arată punctul de vedere, în discuțiile cu interpreții, după reprezentarea *Recoltei de aur* — sînt cîteva aspecte surprinse în viața teatrului nostru de azi. Sînt cîteva aspecte semnificative, anunțînd dispariția „teatrului cu punțile tăiate“ de care vorbea odată Mihail Sebastian.

Confirmîndu-și funcția educativă în societate, oamenii de teatru caută mereu aceste punți spre public. Din legătura continuă și eficientă a scenei cu masele de spectatori, a apărut și se dezvoltă teatrul nostru realist-socialist. Deseori se amintește datoria creatorilor de a se apropia de realitatea socială, de a cunoaște viața oamenilor. Este o datorie strict necesară, condiționînd rezultatele artistice. Nici nu poate fi altfel atunci cînd majoritatea regizorilor apreciază perfecțiunea spectacolului după emoția și interesul manifestate de public. Totodată, această reacție este dorită de creatori ca un stimulent care ajută la ridicarea nivelului artistic al spectacolului. Dar, acest interes și această reacție nu apar de la sine. Publicul va fi interesat și va participa numai cînd se ține seamă de ce așteaptă el de la spectacol, de criteriile după care asimilează cele reprezentate. Conținutul și modalitățile de expresie ale spectacolului sînt condiționate de universul sufletesc și interesele sociale ale spectatorului contemporan. Cunoscînd oamenii și coordonatele istorice ale vieții lor, creatorii vor putea da prin fiecare spectacol o perspectivă adevărată asupra realității înconjurătoare, o soluție luminoasă în variatele probleme ale epocii noastre. Punctul de vedere marxist-leninist sprijină gîndirea creatoare, o îndreaptă spre cele mai acute probleme ale actualității, o ajută la luminarea lor scenică. Valoarea superioară a teatrului nostru realist-socialist este determinată de aprofundarea ideologică a vieții. Spectacolele se vor caracteriza printr-un larg ecou artistic și printr-o eficiență care depășește limita cotidianului, orientînd pe spectatori în procesul istoric. În contactul viu al creației artistice cu publicul se dovedește limpede felul în care teatrul a știut să discearnă și să rezolve sarcinile specifice, impuse de epoca noastră. Răspunsul publicului — inteligent și activ reprezentant al epocii — va confirma reușita sau eșecul gîndirii artistice. Publicul va fi emoționat de acele spectacole care îl lămuresc în frămîntările sale deloc individualiste, care i se adresează cu convingere, cu căldură. Spectacolul care va falsifica realitatea sau va construi din realitate o imagine ștearsă și cenușie, va rămîne departe de public. Acel spectacol nu va afla răspuns în viața sufletească a publicului, dinamică și pasionată pentru adevăr.

În fond, totul începe și se explică prin concepția spectacolului : prin calitățile ideologice și dramatice ale piesei alese, prin scopul și caracterul planului regizoral, prin posibilitățile scenice de afirmare pe care le oferă acest plan... Ce va afirma și cum va afirma spectacolul conține premisa efectului dorit asupra spectatorului. Căutările oamenilor de teatru în sensul influențării publicului și înarmării conștiinței lui — sînt singurele căutări care pot asigura măsura reală a activității lor creatoare.

***

Conducînd pregătirea spectacolului, „rolul regizorului este de a dezvălui miezul lucrării nu numai actorilor, ci și spectatorilor“ scria Sică Alexandrescu. Care va fi acest „miez“, ce va aduce spectacolul — devine totodată o problemă de ideologie și de măiestrie artistică, strîns legată de necesitățile actuale ale publicului. După cum s-a văzut, teoretizările idealiste despre omul modern în general, descris după criterii secundare (ca sensibilitate dinamică, intelectualitate), au dus și duc în teatru la greșeli ideologice și eclectism. Spectatorul la care trebuie să mediteze colectivul teatral este omul social, determinat istoric, ale cărui trăsături, năzuinţe şi interese se desprind din lupta sa pentru realizarea idealului său socialist de viaţă. Numai aşa vom putea vorbi de reala contribuţie artistică a teatrului. Fără o poziţie partinică, fără o orientare leninistă în actualitate, pregătirea spectacolului va ceda inerţiei, inactualităţii, inutilităţii. Iar publicul nostru este alcătuit din oameni care-şi pun profund problemele vieţii lor, care răspund cu fiecare faptă la chemarea epocii. Limbajul spectacolului întocmit cu indiferenţă îi va părea străin, de neînţeles.

Ca o urmare practică, obiectivă, a acestor cerinţe s-a statornicit în teatrele noastre o nouă înţelegere a problemelor de creaţie scenică. O înţelegere care tinde spre aprofundarea expresivă a adevărului vieţii reflectate. Perceput de spectator, acest adevăr va întîlni adevărul vieţii spirituale a publicului, va fi confruntat, gîndit, folosit. Însăşi rezonanţa căpătată de spectacol în mentalitatea actuală a spectatorilor a cerut reconsiderarea fiecărei specii dramatice, a valenţelor ei estetice. Comedia, tragedia, drama îşi află eficacitatea în modul în care atacă şi limpezesc anumite aspecte esenţiale şi anumite tendinţe ale realităţii sociale. Iar reprezentarea lor scenică trebuie să le *înmulţească,* nu să le destrame, eficacitatea.

Pentru a transmite mesajul spectacolului, concepţia regizorală va ţine seama de cauzele obiective care au adus altă apreciere a valorilor dramatice. Aceste cauze le descifrăm în lumea înconjurătoare, în conştiinţa oamenilor care-şi făuresc cu noi mijloace o nouă istorie. Să ne amintim cum Stanislavski, montînd o piesă ca *Bătălia vieţii,* în care situaţiile tragice erau tratate violent melodramatic, a adoptat o atitudine militantă, căutînd să regîndească semnificaţiile textului. Cu acest prilej, Stanislavski spunea: „Actorii şi regia au dreptul să nu fie de acord cu autorul în aprecierea evenimentelor, pornind de la concepţia lor despre spectator şi despre epoca lor proprie". Marele regizor includea în concepţia spectacolului, concluziile sale asupra actualităţii sociale şi asupra publicului său. Răsfrîngerea evenimentului tragic în psihologia spectatorilor de azi se face după criterii deosebite de trecut: „Pentru noi nu este important faptul fizic al morţii, ci pentru ce anume, în numele cărui ideal, îşi jertfeşte omul viaţa". Reprezentarea scenică a tragediei în zilele noastre a căpătat cu necesitate un caracter eroic şi optimist. Respectarea adevărului şi exigenţa spectatorului care refuză răstălmăcirea în expresia artistică a jertfelor sale pentru o viaţă mai bună — au impus această înţelegere artistică. Firesc, denaturarea negativistă a necazurilor mărunte, izolate şi individuale, nu află drum spre marele public, este privită cu neîncredere. Propria experienţă de viaţă, nivelul politic atins de gîndirea sa, combativitatea sa resping superficialitatea mincinoasă, idealul mic-burghez şi pasivitatea negativismului. În schimb, privind moartea comuniştilor din tragedia lui Vişnevski, privind-o din perspectiva timpului nostru, emoţia publicului creşte luminoasă şi stenică.

Sub impulsul mentalităţii contemporane şi al datoriei educative a teatrului, un alt conţinut este aflat şi exprimat şi în comedie. Spectatorii noştri — care prin viaţa lor sînt angajaţi social şi nu suferă pauze de conştiinţă — nu vor distracţie gratuită, situaţii vesele aranjate arbitrar de autor. Atunci cînd teatrele prezintă astfel de comedii, ele sînt primite cu nemulţumire. Nu poate fi ocolită marea influenţă etică şi politică a comediei. Atacînd viciile societăţii, aspectele ei bolnave sau ridicole — reprezentarea comediei înarmează pe spectatori, le dezvoltă nivelul critic şi capacitatea de gîndire. Aceste calităţi ale comediei satisfac pe spectator în măsura în care determinîndu-l să judece, îl fac să-şi dea seama de răspunderile sale şi de puterea sa umană. Rîzînd de tot ce este viciat şi meschin în societate, publicul îşi afirmă înaltele sale principii, libertatea şi forţa sa. Rîsul său puternic şi încrezător loveşte aspecte ale societăţii în dispariţie, aspecte care există, dar aparţin trecutului. Mai trebuie făcută o delimitare, chiar la satira realistă. Tocmai pentru că trebuie plecat de la realitatea actuală. Rîsul omului de azi nu poate fi amar, sarcastic, „rîsul printre lacrimi". Concepţia spectacolului este, aşadar, chemată să respecte aceste coordonate, sprijinite pe caracterul gîndirii contemporane, pe importanţa socială a omului de azi. Consecinţele emoţionale şi practice ale creaţiei scenice trebuie determinate cu luciditate, cu exigenţă ideologică.

Căpătînd viaţă scenică în epoca noastră, nici drama nu şi-a putut păstra trăsăturile cu care ne-a obişnuit teatrul burghez. A trebuit să iasă din impasul ciocnirilor izolate, individualiste şi al agitaţiei psihologiste. Sub ochii noştri, drama şi-a deschis ferestrele spre societate, cuprinzînd o diversitate de caractere autentice, cu multiple înţelesuri. A fost o obligaţie a celor care scriu şi a celor care interpretează pe scenă. A fost acea comandă socială care se impune cu atît mai mult în mijlocul miilor de spectatori. Prin atitudinea acestor spectatori se confirmă justețea îndemnului brechtian: „Lumea de azi nu poate fi descrisă oamenilor de azi decît dacă este reprezentată ca transformabilă". Este datoria teatrului să-l facă pe spectator să gîndească la cauzele evenimentelor, la relațiile sale cu societatea, la orizonturile și devenirile sale. Dar spectacolul trebuie să plece de la gîndirea publicului, mai departe, nicidecum să se coboare sub ea.

***

Drumul de la text la spectacol, de la concepția complexă la realizarea scenică unitară și expresivă, este un drum dificil, aspru, încordat. Dacă publicul nu primește emoția și nu participă, nu el poartă vina. În fiecare zi, la locul lor de activitate, oamenii care, seara, umplu sala de spectacol, își dovedesc sensibilitatea estetică, imaginația febrilă, gîndirea cercetătoare. Atunci? Undeva, s-a strecurat o greșeală de calcul artistic. Din fericire, ne putem mîndri cu un număr impresionant de succese (unele confirmate și peste hotare) care dovedesc vitalitatea teatrului nostru realist-socialist. Că mai sînt destule de făcut, de îmbunătățit și mai ales, de găsit — asta este altceva. Prezența critică a publicului s-a impus cu vigoare, iar majoritatea colectivelor artistice luptă cu pricepere contra sterilității spectacolelor. Deseori se vorbește de trăirea scenică subtilă și convingătoare, de interpretarea directă și agitatorică, de forța de sugestie a scenografiei. Rezolvarea spectacolelor noastre în tradiționala cutie scenică și-a primenit calitățile pe măsura vieții spirituale a publicului.

Desigur, mereu vom avea de găsit procedee scenice noi, eficiente. Publicul avînd un profil dialectic, nici procedeele artistice care-l emoționează nu vor fi eterne. Este util să aprofundăm căutările oamenilor de teatru sovietici, să le înțelegem după posibilitățile și necesitățile noastre. Să ne gîndim, de pildă, la activitatea regizorală neobosită a lui Ohlopkov, la diversele modalități teatrale practicate de el. Procedeele sale, în aparență scenotehnice, susțin de fapt un stil artistic, susțin comunicarea perfectă cu publicul. La spectacolele sale, locul și importanța ce i se acordă spectatorului sînt vizibile, puternic subliniate. Dorind să fuzioneze deplin spectacolul și semnificațiile lui cu conștiința publicului, Ohlopkov a compus spectacolele sale în mijlocul publicului, iar azi proiectează spectacolul circular, panoramic. Nu este greu să ne dăm seama de posibilitățile ce oferă planurile sale regizorale. Reprezentația artistică în mijlocul publicului menține trează atenția fiecărui spectator. Mai mult, spectatorul schimbînd obișnuita sa plasare, este pus într-o situație memorabilă, încearcă o intensă experiență sufletească. Se realizează acea „baie de acțiune" pe care Romain Rolland o socotea definitorie pentru teatrul revoluționar. Iar spectacolul circular, folosind o amplă varietate de mijloace artistice, înalță o imagine teatrală monumentală și patetică, în acord cu sufletul publicului contemporan.

Firește, la baza întregului spectacol, împlinind forța sa de a se adresa oamenilor, stau calitățile materialului dramatic. N-am putea vorbi de o interpretare agitatorică dacă replica pronunțată de actor n-ar avea o ascuțime politică remarcabilă. N-am putea vorbi de trăirea profundă și convingătoare dacă rolul n-ar fi un caracter viu, autentic, în dezvoltare. Nici de realizările lui Ohlopkov n-am putea aminti dacă ele n-ar fi fost: *Mama, Aristocrații, Tînăra gardă.* „Dacă piesa e proastă, desigur, ea nu va exercita nici un fel de influență", arată Ohlopkov.

Repertoriul valoros, militant, adînc înfipt în actualitate prin caracterele dramatice și ideile înfățișate, este repertoriul care dă spectacole de unde publicul pleacă emoționat, îmbogățit sufletește, luminat, înarmat. Calitatea materialului dramatic are o contribuție esențială la influențarea spectatorilor. Mistificarea adevărului vieții, conflictele idilice, rezolvările facile, personajele schematice, palide, lipsite de vlagă, determină eșecul creației scenice. Spectatorul care cunoaște realitatea, conflictele ei puternice și complexitatea oamenilor din epoca noastră nu va fi convins, nu va participa. Colectivul teatral are nevoie de un valoros material dramatic, ca să înalțe spectacolul. Altfel, spectacolul nu stă în picioare, iar străduințele actoricești și regizorale par niște acrobații ineficace, care nu pot compensa fondul dramatic deficitar.

De aceea, ne miră cînd în discuții, mai mult sau mai puțin oficiale, oamenii de teatru explică, foarte lucizi și liniștiți, luînd lipsurile piesei drept scuză a vreunui spectacol ratat. Credeam că, înainte de a fi montată, piesa este aleasă cu grijă, cu gîndul la publicul căruia urmează să i se prezinte, după o analiză competentă a tuturor consecințelor scenice.

Multilateralul și dificilul proces de creație teatrală nu poate mărgini eșecul spectacolului la alegerea greșită a materialului dramatic. Așa cum există deficiențe în gîndirea dramaturgului — care trebuie știute de colectivul dramatic —, ele pot fi și în concepția regizorală. Cu atît mai evidentă este lipsa de fundament a scuzei textului slab, cu cît pe unele scene, la noi, au putut fi întîlnite piese vădit valoroase, a căror reprezentare, din diferite motive, nu și-a îndeplinit scopul.

Am văzut spectacolul *Tînăra gardă* (la Teatrul Tineretului) și odată cu mine, l-au văzut sute de spectatori. Ceva ne-a stînjenit și ne-a ținut departe de acest spectacol. Cunoșteam din istorie faptele vitejilor tineri din Krasnodon, citisem romanul lui Fadeev, văzusem filmul lui S. Gherasimov. Cei care și-au luat răspunderea montării acestui spectacol, trebuiau să țină seamă de cunoștințele noastre, de experiența noastră emoțională anterioară. Spectacolul n-a reușit să ajungă un imn fierbinte închinat patriotismului, eroismului și dragostei de libertate. În principal, vina o poartă regizorul (N. Massim), care n-a știut să se orienteze practic, n-a obținut tonalitatea, nici elanul necesar acestui spectacol. Culoarea sumbră și lumina puțină, în general, au dat un caracter funebru evenimentelor dramatice. Aceasta ne arată că tragicul piesei n-a fost înțeles optimist, actual. Atmosfera întunecată n-a putut fi destrămată de interpretarea exterioară, grandilocventă (în special a lui Ion Ciprian — Oleg Koșevoi). Alături de elemente scenografice vetuste, naturaliste, s-au amestecat crîmpeie de procedeu ohlopkovian (apariția eroilor în mijlocul publicului). A fost un compromis care a scos în evidență lipsurile spectacolului. De acest amestec stilistic, spectatorul a fost nedumerit și derutat. Vorbind despre valoarea integrală a spectacolului, nu credem că el a adus un aport de amploare cuvenită. Am simțit uneori că realizatorii s-au gîndit la spectacolul lui Ohlopkov și la principiile lui artistice. Dar, cu indicii parțiale și jumătăți de măsură nu poate fi atins înaltul țel al teatrului.

De obicei regizorul este mai răspunzător decît s-ar crede față de spectatori, fiind cel care conduce pregătirea spectacolului. Ne-a dovedit-o și regizorul Miron Niculescu care a montat două piese de Brecht (la Național-Studio). Cine, dacă nu regizorul răspunde pentru interpretarea melodramatică din acest spectacol (cine a alcătuit distribuția, cu cine s-au făcut repetițiile) ? Acest melodramatism este opus nu numai concepției brechtiene, dar nu servește (ca soluție scenică originală) nici textul în sine. Melodramatismul nu mai corespunde naturii omenești a publicului nostru ; acesta nu se lasă copleșit de strigăte și vaiete. Caută înțelesul și cauza durerii, vrea să afle scăparea, cu mintea limpede. Tocmai acest înțeles ne-a scăpat deseori, nouă spectatorilor. Pe lîngă această orientare artistică, abuzul de „trouvaille"-uri regizorale a acoperit și a mecanizat jocul actorului. Cuvîntul, atît de important în drama brechtiană, a rămas un mijloc scenic de expresie, ca oricare altul. Oricît ar părea de paradoxal, abundența „trouvaille"-urilor a lăsat totuși spectacolul inexpresiv, prolix. Și în acest caz, cunoașterea efectivă a ideilor lui Brecht despre teatru ar fi putut da sugestii mai esențiale decît folosirea proiecțiilor cinematografice. Nu cerem sentențios aplicarea „efectului de distanțare" (poate dramaturgia brechtiană va afla și alte rezolvări scenice eficiente, așa cum s-au găsit altor mari dramaturgi care au avut concepția lor proprie despre teatru). Dar trebuiau stimulate judecata și poziția critică a publicului față de acțiunea scenică. Spectacolul poate și trebuie să fie o discuție interesantă cu publicul, ducînd la concluzii practice asupra stărilor sociale. Pentru că și noi ca și Brecht, împreună cu Brecht, oricît de variate ar fi modalitățile teatrale folosite, putem spune că „deducem estetica noastră, ca și etica noastră, din necesitățile luptei noastre".

Din cele două spectacole pomenite, am văzut fragmentar cum imitarea exterioară a unor procedee scenice (de la Ohlopkov și Brecht) a dus creația teatrală la un compromis artistic. Participarea publicului a fost la fel de parțială și superficială. Intervenția inovatoare a regizorului (despre care vorbim mult, astăzi) ar fi trebuit să țină seamă de teatrul în care montează, de posibilitățile proprii ale actorilor.

Ohlopkov sau Brecht s-au sprijinit pe propria lor experiență artistică, pe forțele artistice inimitabile formate de ei înșiși. De aceea, au reușit în întregime și au avut un aport inovator.

Dacă munca regizorului n-are suficientă intransigență, spectacolul se naște fără unitate : accentele de lumină nu sînt distribuite cu siguranță, lumea eroilor n-are o axă de interese precise. Forța de receptare a publicului nu se poate concentra asupra esențialului, alunecă într-o varietate de impresii fără fir călăuzitor.

Cunoaştem activitatea creatoare a regizoarei Marietta Sadova; totuşi, credem că ultima ei montare cu *Pescăruşul* de Cehov (la Naţional-Comedia) n-a dobîndit împlinirea artistică necesară. Atunci cînd chipul Ninei (Marcela Rusu) n-a obţinut scenic puritatea şi incandescenţa caracteristică, întreg spectacolul a coborît cu o treaptă şi a pierdut din acuitatea expresivă. Fără realizarea eroinei principale, pierdem perspectiva clară asupra altor roluri ca Treplev, Maşa. Colaborarea interpreţilor a suferit. Alături de roluri care prind viaţă, în spectacol au fost interpretări unilaterale sau, din contra, rezolvate fără economia cuvenită. Prin aceasta este simplificat sau acoperit tocmai curentul subteran, propriu lui Cehov, care întreţinea şi sporea emoţia spectatorilor. Dacă am aminti caracterul „novator" al scenografiei, am putea adăuga că mai mult a reliefat lipsa de unitate a spectacolului.

Pentru Stanislavski, care a descoperit şi a valorificat scenic subtextul pieselor lui Cehov, premisa influenţării publicului stătea în calitatea interpretării actoriceşti. Prin ea, se afirma o înaltă semnificaţie etică şi socială. Întreaga interpretare a spectacolului era condiţionată de exprimarea artistică a supratemei. Publicul privea scena ca pe o oglindă, care a captat aspectele cele mai importante din viaţa oamenilor şi care le desluşeşte înţelesul. Astfel, interesul spectatorilor era menţinut. Realismul teatrului lui Stanislavski descifrează ceea ce este general în societate prin particular, prin personaje tipice, la care sensul social este implicit psihologiei lor. Trăirea cerută interpretării dădea spectacolului putere de convingere, „descătuşa sentimentul spectatorului".

Stanislavski îşi baza stilul spectacolului pe anumite trăsături psihice ale publicului ; Ohlopkov şi Brecht, pe alte trăsături la fel de reale, cu rezultate la fel de eficace. Urmărind influenţarea publicului de azi, creatorii au la îndemînă o varietate de modalităţi teatrale de emoţionare. Aceasta dovedeşte din plin complexitatea umană a spectatorilor noştri, sensibilitatea, inteligenţa şi variatele forme de receptivitate ce-i caracterizează.

Aceşti spectatori apreciază rezultatele muncii colective bine orientate şi harnice.

Atitudinea militantă a interpreţilor *Scrisorii pierdute* (la Naţional-Comedia) s-a verificat odată cu hohotele de rîs caustic, conştient, prin care publicul de azi comentează lumea lui Tipătescu, Dandanache, Pristanda... Înseamnă că teatrul a ştiut să îndrepte tăişul satirei spre viciile adînci ale caracterelor sociale înfăţişate, încît să producă satisfacţie spectatorului contemporan.

Alt spectacol cu evidentă menire satirică, *Baia* (la Teatrul Muncitoresc C.F.R.) a adoptat o formă scenică neobişnuită, în care elanul şi fantezia lui Maiakovski pulsau în fiecare detaliu. Toate mijloacele de expresie teatrală, de la cuvîntul şi mişcarea interpreţilor pînă la lumina reflectoarelor şi cortina-afiş, cooperau valorificînd satira dură, eficace. Publicul a fost stimulat de jocul agitatoric al actorilor. Întregul spectacol menţinea publicul într-o stare de efervescenţă critică, de conştiinţă trează şi activă. Prin urmare, îşi atingea ţinta socială gîndită de autor.

Dispoziţia publicului către evocarea emoţionantă a momentelor cruciale pentru omenire a fost satisfăcută la spectacolul *Omul cu arma* (la Teatrul Municipal). Apariţia lui Lenin pe scenă reţine atenţia înfiorată a spectatorilor. De multe ori, reprezentaţia se încheie cu manifestarea comună a celor de pe scenă şi a celor din sală. Datorită interpretării trăite, publicul se simte apropiat de evenimentele revoluţionare evocate. Cuvintele lui Lenin răsună cu tot tîlcul lor răscolitor şi pentru publicul nostru, nu doar pentru soldatul Ivan Şadrin. Spectacolul demonstrează pe deplin cum arta teatrului este fertilizată şi înflăcărată de ideologie, de marile ţeluri revoluţionare.

***

Realizarea unor spectacole interesante şi utile, păstrarea continuă a calităţilor artistice pretind o grijă permanentă pentru măiestria celor care lucrează în teatru. Se spune că un repertoriu valoros, clasic sau contemporan, favorizează măiestria actoricească şi regizorală. Exprimarea problemelor vitale, de stringentă actualitate, interpretarea unor caractere autentice, de o adîncime sufletească neobişnuită — stimulează căutările întregului colectiv. Se ştie ce rezultat scenic dau acele piese şterse şi fără personalitate, în care actorii n-au încredere. Dar, pentru ca repertoriul să aibă o consecinţă, măiestria trebuie să existe măcar germinativ şi să fie dezvoltată zilnic. Măsurile practice pe care teatrele le iau pentru ridicarea nivelului ideologic şi profesional al cadrelor artistice merită un îndelung examen.

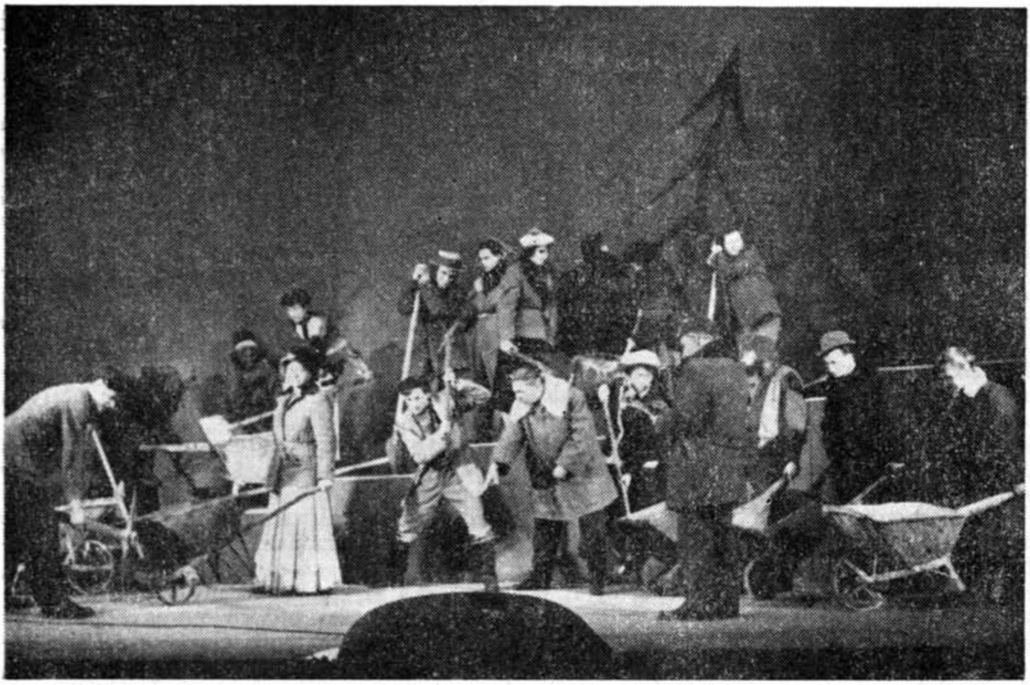
Deocamdată, din diferite motive (pe care înseşi teatrele nu le-au analizat suficient şi nu le-au căutat remediu), dezvoltarea artistică a cadrelor, în afara repetiţiilor, prin metode specifice şi eficiente, nu există ca o preocupare precizată, strîns legată de realitate. În afara actorilor şi regizorilor care lucrează ca activişti culturali prin uzine şi gospodării colective, o bună parte a oamenilor de teatru nu cunosc viaţa harnică şi constructivă din ţara noastră, decît din citite ori din auzite. Totuşi, din contactul personal, adînc şi pasionat, al fiecărui creator cu lumea muncitorilor sau a colectiviştilor de azi, se poate dobîndi sentimentul deosebit al actualităţii. Surprins în cadrul său propriu, motivat de imagini concrete, acest sentiment trăit de artist produce în sufletul său un stimulent unic şi original. Contactul personal cu aspectele principale ale zilelor noastre generează o bogăţie de concluzii vii şi puternice (nu reci şi procurate de la alţii) care fermentează conştiinţa artistică. Trecut prin propriul unghi de vedere al artistului, imboldul vieţii îl va orienta în fiecare spectacol. Aprecierea situaţiilor dramatice şi valorificarea lor scenică se vor fundamenta pe adevărul unei profunde experienţe de viaţă. Mentalitatea nouă şi necesităţile estetice ale oamenilor nu pot scăpa celor care privesc cu toată pasiunea sarcinii lor educative, la tot ce viaţa le arată.

Îmbunătăţirea învăţămîntului politic şi introducerea conferinţelor de estetică marxist-leninistă în teatre luminează concluziile fiecărui artist, în contactul său direct cu evenimentele epocii. Plecînd de la cunoaşterea trăită şi aprofundată ideologic, a mentalităţii actuale a oamenilor, colectivul teatral va rezolva cu mai multă siguranţă problemele repertoriului şi spectacolului. O urmare imediată va fi limpezirea şi cîştigarea unei viziuni artistice autentice de către toţi creatorii noştri. Va spori exigenţa faţă de repertoriul contemporan şi clasic. În munca sa cu dramaturgii, colectivul teatral va aduce el însuşi propuneri pentru viitoare piese, şi totdeauna va argumenta opiniile sale artistice cu exemple reale. Rezolvarea spectacolului se va face fără greş, fără goluri dramatice, într-o unitate artistică grăitoare, folosind creator înnoitele sugestii ale realităţii sociale (în interpretare, montare, scenografie). Servind cu luciditate ideologică educarea estetică şi cetăţenească a oamenilor, este bine ca teatrul să prezinte spectacolele în preajma realităţilor exprimate de ele (pe şantiere, în sate, în şcoli — după caz). Cu acest prilej realizatorii află dacă au cuprins expresiv adevărul, confruntă deschis efectul artei lor cu viaţa.

În unele teatre au loc adunări de analiză a muncii artistice şi a rezultatelor avute în stagiune. Credem că ar fi util ca înaintea acestor adunări, teatrul să reorganizeze discuţiile cu publicul, obişnuite altădată. Propunerile ce ar urma în dezbaterea colectivului teatral ar avea un sprijin şi un punct de plecare real în părerile spectatorilor.

Concomitent cu meditaţia creatorilor asupra actualităţii, cu consultarea mentalităţii sociale, cu analiza critică a experienţei artistice — în fiecare teatru se simte nevoia înfiinţării unor cercuri de studii teatrale. Nişte cercuri de studii teatrale cuprinzătoare, atractive, eficiente. Nişte cercuri de studii teatrale bazate pe problemele şi experienţele artistice *concrete* ale fiecărei scene, dar menţinînd o largă perspectivă asupra sarcinilor teatrului realist-socialist. Aceste cercuri de studii ar putea îngloba experienţele artistice personale, observaţiile fiecărui artist asupra vieţii şi scenei, prelucrîndu-le, lămurindu-le ideologic, alegînd curentul esenţial ce le străbate şi le sudează. Plecînd de la concluziile fiecărui artist, aceste cercuri ar putea deschide marea fereastră prin care teatrul respiră oxigenul vieţii. Umăr la umăr, întregul colectiv ar judeca adevărul esenţial şi sintetic al zilelor noastre, modul său de exprimare cel mai direct. În aceste cercuri de studii, întregul teatru ar dobîndi o cale, aleasă prin analiza principială, partinică a mai multor experienţe şi concluzii artistice. Pe această cale, teatrul ar putea urmări cursul dialectic al vieţii sociale, rezolvînd datoria fiecărui spectacol. Unind gîndirea creatoare a întregului colectiv, aceste cercuri de studii ar îmbina teoria cu practica scenei. În ele s-ar antrena potenţele expresive ale celor care n-au roluri la un moment dat, dezvoltînd echilibrat posibilităţile artistice din teatru.

Fiecare spectacol al fiecărui teatru poate însemna sute de oameni dinamizaţi de emoţie, transformaţi sufleteşte, luminaţi. Cauzele care fac ca spectacolul să nu-şi atingă menirea estetică şi educativă sînt numeroase, unele mai subtile şi mai discrete, altele izbitoare. Oricare ar fi cauzele, se cer cîntărite cu seriozitate şi înlăturate grabnic, printr-un concurs bine gîndit de măsuri practice. Fiecare spectacol este o înaltă datorie a teatrului faţă de publicul său.



Scenă din „Aristocrații" de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Oradea

C. Paraschivescu

UN IMN MUNCII *

Pe Pogodin îl asociem unui inovator. Căutător neobosit de semnificații și expresii noi, neliniștit, nemulțumit, arzînd pentru o idee și o replică, el se avîntă cu neastîmpărul și uimirea reporterului în focul realității, descoperind incandescențe și freamăt revoluționar. Pentru Pogodin, noul și noutatea nu devin extravaganțe, ci sensuri, nu înseamnă neobișnuit, ci adevăr. Adevărul simplu și cotidian al revoluției socialiste. El a fost printre primii care au dat muncii expresie scenică. El a fost primul care a dat scenei chipul monumental al lui Lenin. Și nu este semnificativ că tot el se numără și printre promotorii cei mai avîntați ai realismului socialist, printre pionierii revoluționării mijloacelor de expresie artistică, potrivit conținutului nou, socialist?

Tema amplă și tumultuoasă a construcției socialiste i-a fost familiară de la primele sale încercări literare. Lucrările de debut sînt inspirate din procesul industrializării socialiste: *Tempo* (1929), *Poemul despre topor* (1930), *Prietenul meu* (1932). Nu ne surprinde deci intenția de a reconstitui un aspect al acestei teme, deschis și încercat de experiența pedagogică a lui Makarenko, aspect determinat de reeducarea și recuperarea unor ființe descompuse, ostile chiar noilor orînduieli, declasate moral și politic. Ceea ce predecesorul a demonstrat pe plan pedagogic, Pogodin demonstrează pe plan dramatic, înrolînd în conflict maturi mutilați de vechea societate, reprobativi unei anumite conduite, cărora furtul și crima le certifică exclusiv existența și cărora li se propune integrarea morală în rîndurile constructorilor unei societăți eliberate de exploatare. Dramaturgul explorează astfel, atent și sensibil, straturile periferice ale societății, pătrunde „la fund", acolo unde Gorki a pătruns odată cu duioșie și spaimă, acolo unde a lăsat minciună și speranțe, și unde Pogodin deslușește acum adevăr și certitudine. „Am avut prilejul să vizitez canalul Marea Albă-Marea Baltică... (spunea el). Un lucru mi-a atras luarea aminte de la început: diversitatea de necrezut a categoriilor sociale din care făceau parte oamenii ce luptau acolo. După cum știți și dvs., această diversitate începea cu... șamanul și sfîrșea cu educatorii bolșevici. Toți acești oameni din categorii sociale total deosebite construiau canalul și, în anumite împrejurări, alăturarea lor producea un puternic efect dramatic... Al doilea lucru pe care l-am observat de îndată ca scriitor, a fost nesfîrșita diversitate a năzuințelor personale. Cekiștii aveau o năzuință unică, unică și esențială — reeducarea oamenilor prin înfăptuirea unei opere mărețe și folositoare țării; osîndiții pentru diferite infracțiuni aveau dorințe și năzuințe proprii care nu erau nici pe departe aceleași. Or, tocmai din aceste năzuințe personale ale oamenilor se naște acțiunea dramatică". Aceste cuvinte le spunea în fața dramaturgilor sovietici, în 1934, anul definitivării *Aristocraților*. Poate fi făcută, din punct de vedere teoretic, o apropiere între *Azilul de noapte* și *Aristocrații*. Se cer precizate însă două aspecte care le distanțează în timp și în mod: condițiile istorice (prima se desfășoară în perioada absolutismului țarist, a doua în perioada democrației socialiste) și condițiile dramatice (o descompunere pasivă în prima, o recuperare activă în a doua). Diferă așadar cadrul și perspectiva, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că Pogodin nu-l imită pe Gorki, ci îl *continuă*. Ceea ce e cu totul altceva.

---

* *Aristocrații* de N. Pogodin, la teatrele de stat din Orașul Stalin și Oradea.

În 1930, Statul sovietic a publicat hotărîrea cu privire la construirea canalului Marea Albă-Marea Baltică, pe locul supranumit cîndva „țara păsărilor nesperiate". În 1931 a început construirea canalului, la care au participat și delicvenți politici și de drept comun. În 1933, după aproximativ 20 de luni, canalul a fost dat în exploatare. Una din cele mai importante prevederi ale primului cincinal a devenit astfel realitate. Ce s-a întîmplat însă cu delicvenții care au participat la construirea lui? Au rămas aceiași delicvenți sau societatea le-a determinat o transformare? Iată premisa dramatică a piesei lui Pogodin. De la această întrebare cu două ipoteze posibile, începe acțiunea.

Delicvenții formează cea mai împestrițată paletă tipologică: bandiți, hoți, prostituate, fanatici religioși, chiaburi, delapidatori, sabotori, contrarevoluționari. La un loc, alcătuiesc drojdia societății. Cea mai mare parte a acestor oameni au o mîndrie personală accentuată, o virtute a viciului, prin care se estimează și își etalează presupusa superioritate morală. Ei se cred și se numesc aristocrați, adică ființe în afara muncii, care au nimerit prin forța împrejurărilor (și poate a principiilor) la extrema cealaltă a obișnuitei aristocrații. Prin urmare, aversiunea lor principală și exclusivă se îndreaptă asupra îndatoririi de onoare, firești, a omului, de a munci. „Dacă cu asemenea elemente nu construiești instalațiile în termen, îți tai capul" — îi spune șeful lui Gromov, în primele clipe ale contactului cu terenul. În cîteva cuvinte a fost formulată misiunea neînchipuit de grea a cekiștilor și s-a prefigurat conflictul. Va reuși Gromov cu cekiștii lui să construiască canalul cu această bandă coruptă și mai ales ostilă? Pogodin desfășoară sensurile acestei probabilități pînă în sfera certitudinilor. Ne-o demonstrează în secvențe scurte, aproape pe nerăsuflate, cu exemple și cazuri concludente, dezvoltînd pe firul principal al evoluției, destinul lui Kostea-căpitanul și al Soniei, personalități cu renume și ascendență în fața aristocraților, care străbat, alături de alte destine, distanța nebănuită de la renegat la om. Cu multă perspicacitate și pondere, cu finețe și pătrundere, cekiștii stimulează în hoții inveterați, tocmai acele sentimente care le-au însuflețit mîndria, schimbînd numai obiectul acestei mîndrii. Adică, esențialul. Calitățile incipiente ca energia, curajul, inteligența, demnitatea, cultura, franchețea, cinstea chiar (pentru că au și hoții o cinste a lor) sînt investite unui scop și unui sens nobil social. Recuperarea se produce vădit inevitabil, cu o inversare de raport: perspectiva închide retrospectiva.

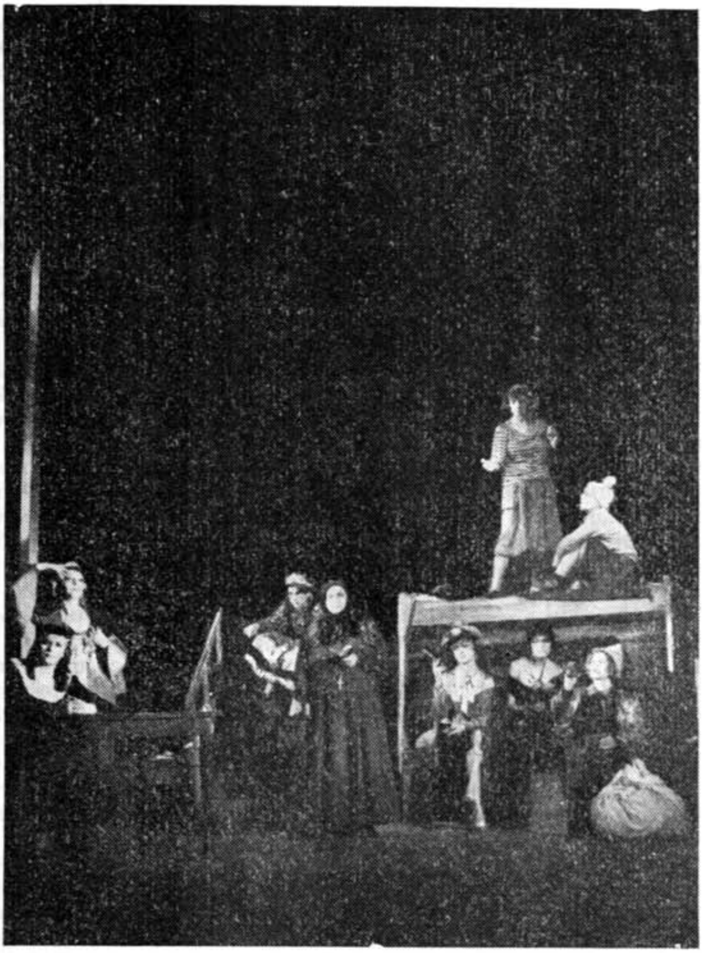
Iată-l pe Kostea, poreclit de delicvenți „căpitanul". Ce știm despre el? Că a fost infractor de drept comun. Atît. Nu interesează biografia, ci prezența lui evolutivă. Este un escroc stilat. Nu fură orice și oricum, deși face și acest lucru cu aerul unei glume. Se conduce după raționamente și își impune o autoritate cu care s-a obișnuit, dată fiind personalitatea sa. Urăște pe cekiști, pentru că nu le recunoaște nici o forță morală superioară, disprețuiește pe oamenii mici, ticăloși, lași, cu care e nevoit acum, ca și altădată, să împartă vecinătatea. Rîde și sfidează pe cei care muncesc și pe acei care îi impun și lui să muncească. În schimb, joacă la cărți o femeie. Și cînd e izolat în regimul de unitate represivă, și unul din foștii lui prieteni, acum udarnic, îi cere să se smulgă îndărătniciei, Kostea, încolțit, furios, dezlănțuit, se taie cu cuțitul și urlă: „N-am să muncesc... n-am să muncesc... n-am să muncesc!“ Ceea ce va retracta numai peste cîteva minute în cabinetul lui Gromov, cînd acesta îl numește dintr-o dată șeful expediției lucrărilor de minare. Uluitoare lovitură. Superioritatea cekiștilor s-a relevat printr-un simplu act de încredere. Și el știe bine că n-ar merita această încredere. (Este interesant de subliniat că aici autorul a dat o rezolvare excepțională reacției personajului, înlăturînd toate variantele posibile, prin cel mai firesc și semnificativ gest: Kostea iese, fără să spună un cuvînt.) Dar fortăreața ostilității s-a clătinat. Eroul simte inevitabilul. Demnitatea îi e în joc. Din acest moment, începe procesul de conștiință al unui adevărat Satin, proces destul de complicat și întortochiat, plin de contradicții, de căutări, de întrebări. Din acest moment, perspectiva începe să-și exercite fascinația. Autorul insinuează o resemnare aparentă; Kostea mai nutrește speranțe de evadare. Apoi descrie o restructurare categorică: Kostea organizează o comună de muncă. Și cînd pare definitiv reabilitat, o prăbușire: cineva l-a făcut hoț. Demnitatea omului care s-a învins a fost jignită. O revenire bruscă la punctul inițial, o tentativă de răzbunare prin vechile mijloace, apoi regenerarea și confirmarea. Concluzia? O spune însuși Kostea în final: „mie nu-mi place să cînt de mîntuială serenade sovietice. Serenada mea m-a costat foarte scump“.

Iat-o și pe Sonia. Ce știm despre ea? Prea puțin. „La orfelinat am dormit într-un pătuț albastru..., am stat cu genunchii goi pe boabe de mazăre. La 14 ani, madame Aglaia m-a învățat să fac dragoste cu femei“ — spune dînsa. O copilărie ratată deci. Ce mai speră ea acum? Nimic. „Mai am de trăit două veri. Și pe urmă am să mă otrăvesc cu o doză mare de cocaină“. Cine s-ar putea aștepta ca această ființă detracată și sadică, aproape o epavă, să-i spună cîndva lui Kostea, aceste cuvinte cînd, într-un acces de isterie, el se taie cu cuțitul amenințînd că nu va munci: „În clipa asta ești un prost“? Și totuși, i-a spus. I-a trebuit pentru asta mai puțin decît o convorbire cu șeful. I-a trebuit o aluzie: tatăl ei și al șefului au fost amîndoi muncitori și amîndoi au murit. O singură aluzie. „Oare ce-o fi vrut să spuie?“ — se întreabă Sonia. Autorul nu dă explicații, insinuează numai identitatea. (Aceeași identitate revine la Gromov care îi spune lui Kostea: „Cu ce ești mai prejos decît mine?“) Și Sonia își dă cuvîntul că renunță la vodcă. Deocamdată. Înțelegem mai tîrziu, cînd o vedem muncind alături de celelalte entuziaste, că ea de fapt și-a dat atunci cuvîntul că va munci. Dar numai pentru ea, ca un autocontrol al voinței. Șefului i-a spus numai de vodcă. Și voința a învins. Sonia se ia la întrecere cu Kostea și îl depășește în muncă. Cekiștii îi reduc din pedeapsă. Statul o decorează cu un ordin. Și Sonia, care voia să se otrăvească cu cocaină, roșește pentru întîia oară după 15 ani, cînd Kostea îi spune că are ochi frumoși.

Reeducarea unor oameni de la periferia societății — mai mult, a unor dușmani, a fost posibilă sub influența a doi factori: factorul social extern, societatea socialistă, și factorul moral intern, calitățile proprii, fondul uman al acestor personaje. În conflictul dintre cekiști și „aristocrați“, procesul dialectic al celor doi factori s-a desfășurat în toate adîncimile sale dramatice, a cuprins aspecte antagonice esențiale, a desprins nuanțele semnificative și a determinat drumul ascendent al eroilor către sensurile majore ale existenței. Victoria devine premisa unei vieți și a unei lupte pe o treaptă înaltă, pînă ieri inaccesibilă. Este poate cel mai impresionant imn dedicat muncii în condițiile construirii socialismului, de către un dramaturg.

Două teatre din țară și-au asumat și confirmat pînă acum răspunderea montării acestui spectacol: Teatrul de Stat din Orașul Stalin și secția romînă a Teatrului de Stat din Oradea. Două montări diferite, după specificul respectivelor colective și după profilul regizorilor — amîndouă bune, amîndouă în măsură să cuprindă multilateralitatea problemelor într-o imagine limpede, într-o linie clară și în parte deosebită. Aș defini această deosebire prin modalitățile de expresie a contrastelor, deci a substanței dramatice, specifice celor două montări. Astfel spectacolul lui Ion Simionescu (Orașul Stalin) apare drept un spectacol al contrastelor de culoare, iar cel al lui Radu Penciulescu (Oradea), un spectacol al contrastelor de idei. Ceea ce nu anulează, evident, prezența ideilor la primul, culoarea la cel de al doilea. Ambii regizori au căutat să imprime spectacolelor lor simplitatea și omogenitatea de ansamblu. În acest sens, mobilitatea sufletească a eroilor s-a reliefat

Scenă din „Aristocrații" de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Orașul Stalin



pe primul plan al desfășurării, ca un proces dialectic al transformării unor conștiințe individuale de la demnitatea inutilității la demnitatea utilității. Ion Simionescu a recurs, pentru o mai deplină subliniere a acestui proces, la monoloage interioare, transmise la difuzor între tablouri, care sugerează, prin contrast, momentele de criză și însușirile dominante ale eroilor. Radu Penciulescu a preferat tălmăcirea muzicală a sentimentelor, în semitonuri grave și profunde, ceea ce a dat un sens generalizator și evolutiv acestui proces. Între aceste două planuri — al acțiunii propriu-zise și al reflecției (la Orașul Stalin), ori al sugestiei (la Oradea) — regizorii au căutat căi specifice de expresie, diferite ca mod, unitare ca obiect. Astfel, Ion Simionescu a reliefat îndeosebi atmosfera și schimbările de atmosferă, în timp ce Radu Penciulescu a pus accentul pe ritmul interior al acțiunii, pe dinamica subtextului. Primul a dobîndit un tablou multicolor, bogat și amplu, al doilea o frescă vivantă, subtilizată pînă la abstracție. Pe tonuri diferite, cele două spectacole au relevat trăsăturile esențiale ale partiturii, prin nuanțe specifice.

Am remarcat astfel în ambele execuții, preocuparea atentă și sensibilă pentru autenticitate. Pericolul facilității și al schematizării a fost ocolit cu dibăcie, și atît mediul cît și cadrul au apărut expresive și convingătoare, pe măsura orizonturilor și a dimensiunilor corespunzătoare. Au operat în acest sens criteriile de simplificare scenografică a elementului plastic și de adîncire psihologică a elementului uman. Și Elena Simirad-Munteanu și Radu Penciulescu (în ipostasa a doua, de scenograf) au recurs la o stilizare cît mai sugestivă a decorurilor, utilizînd cîte un practicabil fix și cîteva elemente mobile care, dispuse într-o ambianță proprie de lumini, să creeze iluzia varietății spațiului. Ceea ce s-a obținut (printre altele și foarte economic), dînd actorilor libertatea și acțiunea mișcărilor. Mai bine proporționate și mai sugestive ne-au părut decorurile lui Penciulescu prin cele cîteva panouri care au marcat interioarele și, mai ales, prin direcția ascendentă a practicabilului, în formă de scară. Aici au existat mai mult aer și mai multă respirație. Orașul Stalin dispune de o scenă mai mică, ceea ce a făcut ca unele accesorii — ca de pildă acel enorm cadru de lemn, de care amintea și Mihnea Gheorghiu în cronica sa din „Contemporanul" (nr. 4/30 ianuarie 1959) — să ocupe de prisos spațiul vizual. Reținem însă ca interesantă ideea desfășurării unor fire de sîrmă ghimpată (paralel cu rampa) care creează senzația distanței morale față de „aristocrați" și marchează procesul devenirii lor umane prin slăbirea treptată a sîrmei, pînă la dispariția totală.

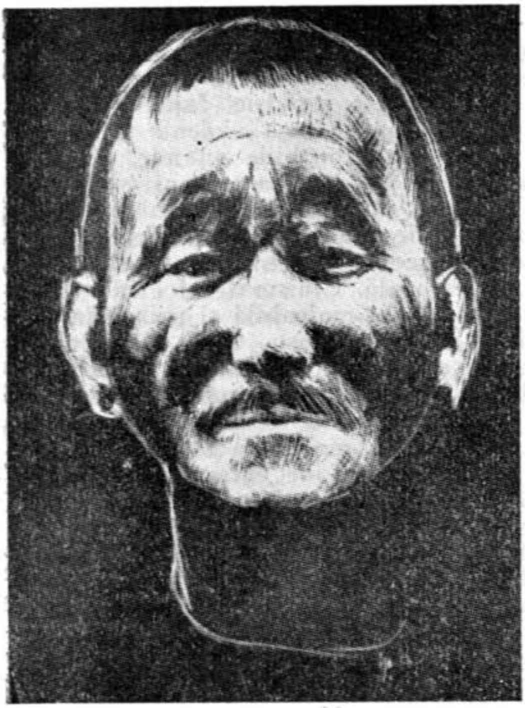
Sondajul atent și adînc al psihologiei caracterelor, încercat de protagoniștii celor două ansambluri, a înlesnit claritatea exprimării universului afectiv și filozofic al masei de delapidatori, într-o formă pitorească la Orașul Stalin, romantică la emulii orădeni, determinată de conținutul realist al destinelor. Umanismul a fost deci a doua trăsătură pe care ne-am bucurat s-o confruntăm cu eforturile comune ale celor două scene. Am simțit deopotrivă căldura și firescul interpreților în străduința de a crea o imagine cît mai vie, cît mai expresivă a frămîntărilor și metamorfozei sufletești a personajelor, fără a se apela la ostentații și artificii exterioare. Expresia acestui umanism a devenit la Oradea mai avîntată. Aici, regizorul a urmărit și a reușit să redea întreaga poezie dramatică a transformării conștiințelor prin angajarea profilurilor într-o perspectivă aproape monumentală. Scenele de muncă din actul II și întrecerea din actul III au avut o respirație unică, impresionantă. Angajarea tuturor personajelor principale și ilustrative într-o acțiune determinantă a dat acesteia efectul stimulator și suflul dramatic scontat. Chipurile au o fizionomie mai expresivă, trădează o licărire nebănuită în oboseala lor, sînt mai pline de dăruire și de aripi decît pe scena-soră, unde am întîlnit o fidelitate, o corespondență tipologică mai reținută, față de ceea ce sugerează și oferă textul. Această expresie romantică a umanismului am desprins-o — dacă ar fi să ne limităm la un exemplu — cel mai edificator din cîteva cuvinte ale comandantului lagărului, Gromov, adresate recalcitrantului Kostea, într-un moment în care acesta îi cere, pur și simplu, să-l împuște: „Viața pentru un glonte? Paradă ieftină... Bravadă de două parale... Dar, în tine, clocotește energia, voința, inteligența, talentul. Cu ce ești mai prejos decît mine?" Cuvintele pot părea obișnuite și cuminți, dar cîtă forță și ce sens capătă atunci cînd sînt pronunțate de un om mai scund decît Kostea, dar mai incandescent și mai neastîmpărat, cum l-a înfățișat Constantin Adamovici! Nu putem formula rezerve nici față de expresia mai moderată pe care a îmbrăcat-o umanismul la Orașul Stalin. Aici, regizorul a accentuat uneori ridicolul, alteori numai umorul personajelor, punctate în cîteva momente de o efuziune lirică, ceea ce e tot atît de nimerit și conform plasticității piesei. Aici poezia dramatică a devenit comedie poetică, în sensul diferențierii caricaturale a contradicțiilor și contrastelor evidente între personaje și situații. Vulgaritatea meschină, corupția și lașitatea au fost redate cu toată pregnanța ridicolului, ajungîndu-se pînă la grotesc. Ceea ce e poate un drum mai accesibil, atîta timp cît nu se recurge la șarjă (și uneori s-a recurs în scenele de muncă din actul II și mai ales în întrecerea din actul III) și nu se diluează în defecte calitățile latente ale personajelor (ceea ce, cu cîteva excepții, nu s-a întîmplat). Semnificativ pentru varianta lui Simionescu este cîntecul hoților din actul IV. Cei care au alcătuit comuna de muncă, după ce o viață întreagă au refuzat și au disprețuit această datorie, s-au adunat obosiți și îmbujorați de efort, în preajma căpitanului, și intonează liniștiți, melancolici, transportați chiar în adolescența amintirilor curate, o veche romanță rusească. Alături de ei, căpitanul își plimbă degetele mîngîietoare pe clapele acordeonului. Cîntecul se prelungește aproape tot episodul, acoperind (ceea ce e rău) cele cîteva replici ale lui Kostea și Sadovski, care discută oarecum profesional, pregătind în schimb exclamația finală, de uimire și adorație, a inginerului: „Ce om a intrat în rîndul oamenilor!" Și tot atît de semnificativă ni se pare evoluția personajului feminin Ninka, interpretată de talentata Geta Grapă-Țînțu. Actrița a redat cu lux de amănunte caracterul depravat și deșănțat al fetișcanei neastîmpărate, accentuînd obrăznicia și vulgaritatea pe o linie excesivă, obținînd mai ușor efectele la public, decît efectul regenerator al propriei sale schimbări. Ceea ce nu ne-a mai permis o revelație a transformării ei spre final, în care năsucul ridicat obraznic în vînt și pașii de trepădus s-au confundat cu poza inițială, închizînd un cerc dar nu o evoluție.

Pe coordonatele diferite ale umanismului, cele două spectacole au evidențiat caracterele personajelor în proporții diferite. Putem afirma, fără riscul minimalizării valorilor, că Oradea a izbutit înfățișarea caracterelor și Orașul Stalin, înfățișarea portretelor. Ne vom mărgini la o privire comparativă a interpretărilor date lui Kostea-căpitanul și Soniei. În ambele distribuții au fost promovate aici forțele cele mai indicate (și tinere) apte pentru compoziții artistice superioare. Cei doi „căpitani" au fost Ion Marinescu la Oradea și George Gridănușu la Orașul Stalin. Ei s-au întîlnit întrucîtva în exprimarea cinismului și a repulsiei față de cekiști, față de o anumită morală și conduită. Cinism și repulsie însă violente la Gridănușu, feline la Marinescu. Primul a descins parcă din suburbiile imunde, păstrînd un accent (și o șapcă) specific burlesc, ducîndu-ne la imaginea unui vagabond ale cărui scrupule îi lipsesc prin origine și a cărui superioritate se remarcă prin prestigiul unei abilități practice. Invers, Marinescu descinde parcă din urbea elitei, ale cărei reminiscențe îi împrumută o oarecare distincție, deși aversiunea sa nativă atinge tocmai această distincție abstractă și impersonală. Cinismul lui e mai lucid și elastic. Aversiunea lui e mai ascuțită pentru că e mai maleabilă și prin asta mai sentențioasă decît infatuarea temperamentală a lui Gridănușu. Cînd fură coletul lui Sadovski și împreună cu Sonia îi cercetează conținutul, Gridănușu închide repede capacul cutiei, persiflînd cu o falsă bonomie sentimentele unui fiu față de mama sa, și îl deschide pungășește tot atît de repede, fără o tresărire. Dimpotrivă, Marinescu închide același capac cu durerea unei inimi rănite, se zbuciumă, ezită și tremură cînd îl deschide din nou. Cînd i se comunică de către Gromov că a fost numit șeful expediției de minare, Gridănușu se ridică nedumerit de pe scaun, face un gest evaziv cu mîna, deschide gura să spună ceva și cade apoi la loc, copleșit. Marinescu nu schițează nici un gest, nu ia nici o atitudine, ascultă imobil și parcă transportat, privește lung în ochii lui Gromov și, nemaisuportînd probabil o flacără care mistuie acolo, fuge. Rămîne un semn de întrebare asupra căruia ești solicitat să meditezi: va primi sau nu? Dincolo de aceste deosebiri, complexitatea eroului se manifestă în expresia ei realistă în amîndouă variantele. Actorii l-au sensibilizat pînă la nuanțe, l-au urmărit în evoluție, realizînd prin două schițe incisive un caracter robust.

Mai distinctă apare în alăturarea comparativă înfățișarea Soniei. Dacă Vera Varzopov și-a propus o fermitate și o sobrietate naturală, Eugenia Lipan-Petre, protagonista de la Orașul Stalin, a căutat, nu se știe de ce, o cale care rătăcește înspre desuetudine și melodramă. La început rafinată, perfidă și ironică, promite o evoluție complexă. Dar odată cu izbucnirea isterică din tabloul 4, jocul actriței atinge o tonalitate falsă. Aluzia șefului n-o solicită. Cuvintele „oare ce-o fi vrut să spuie?" trec neobservate. Transformarea redă o ființă deosebită structural, dar aparent obosită. Și aici cred că a greșit interpreta — poate cu concursul regizorului —, prelungind o stare echivocă peste limita realistă. Actrița de la Oradea a înțeles procesul de conștiință al Soniei ca un act de acumulare. A sezisat deci aluzia șefului (care în interpretarea lui Zaharia Volbea a fost mai puțin impetuos decît Virgil Fătu la Orașul Stalin) și a nuanțat firesc fazele evoluției. De aceea, alături de Marinescu formează un cuplu echilibrat.

Un raport invers am desprins din interpretarea dată intelectualilor sabotori Sadovski și Botkin. Aristotel Apostol și Emil Siritinovici le-au dat acestora aerul mai rafinat și mai sobru al „intelectualului" decît orădenii Mișu Vladimir și Dorel Urlățeanu, care au scos în evidență mai mult „sabotorul". În ceea ce privește întruchiparea calităților morale superioare ale cekiștilor, cu excepția lui Vasile Mureșan (dublura lui C. Voinea-Delast în rolul lui Gromov, pe care am văzut-o noi) ceilalți interpreți s-au străduit să evite unilateralitatea și să imprime patosul uman al omului care luptă pentru un ideal revoluționar. Constantin Adamovici trebuie felicitat pentru căldura și avîntul cu care și-a însuflețit eroul. Inegale. Nunuța Hodoș și Ștefania Popescu n-au adus sensibilitatea și finețea mamei lui Sadovski. Remarcăm dintre ceilalți interpreți pe E. Mihăilă-Brașoveanu și Jean Săndulescu (Lămîie), Em. Ciogolea și Gh. V. Gheorghe (Beretă), Flavius Constantinescu și Marcel Segărceanu (Alioșa), actrițele Elena Stescu, Lili Mihăilescu (Tatuata), Mada Florian, Stela Adamovici (Tamara), Stanca Braha, Natalia Lefescu (Margarita Ivanovna) și apariția episodică a artistei emerite Vévé Cigalia în rolul Matahalei. Lista distribuțiilor cuprinde nume pe care nu le mai putem înscrie aici. Le consemnăm contribuția în aprecierea de ansamblu asupra spectacolelor, considerîndu-le eforturile încununate.

Am căutat cîteva expresii caracteristice celor două montări spre a oferi o imagine nu completă, ci distinctă a drumurilor paralele alese de două ansambluri dotate în exprimarea scenică a unor sensuri filozofice elucidate cîndva de Gorki în cîteva cuvinte: „Și-așa, tot înainte, tot mai sus pășește Omul nepotolit, — tot înainte și — tot mai sus".



Portret de prof. Bert Heller

Bertolt Brecht

DOUĂ POEME PENTRU ACTORI

ÎN CĂUTAREA NOULUI ŞI VECHIULUI

Cînd, scrutător şi gata de uimire,
Vă citiţi rolurile,
Cercetaţi ce e nou şi ce e vechi. Căci vremea noastră,
Şi vremea copiilor noştri e vremea luptelor
Între nou şi vechi.
Şiretenia bătrînei muncitoare care uşurează pe profesor de ştiinţă
Ca de o grea povară, e nouă
Şi trebuie ca un lucru nou, arătată. Ci veche
E frica muncitorilor, în război,
De a lua în mîini manifestele purtătoare de ştiinţă;
Aceasta, drept lucru vechi trebuie să apară.
Dar vorba poporului: luna nouă
Ţine-n braţe luna veche
Timp de-o noapte. Şovăiala temătorilor
Vesteşte vreme nouă. Subliniaţi
Mereu ce mai stăruie şi ce s-a atins.
Luptele între clase
Luptele între vechi şi nou
Se dau cu furie şi-nlăuntrul fiecăruia în parte.
Dăruirea profesorului care vrea să te înveţe:
Fratele n-o vede, o vede
Străina.
Tot ceea ce mişcă şi tot ceea ce fac eroii voştri

Scotociți
În ce au nou și în ce au vechi.
Nădejdile negustătoarei Courage
Sînt ucigătoare pentru copiii ei ; dar deznădejdea
Mutei în ce privește războiul,
Aparține noului. Mișcările ei neajutorate
Cînd ea, marea ajutătoare,
Trage toba salvatoare pe acoperiș,
Se cuvine să vă umple
De mîndrie ; dibăcia negustătoarei
Care nu învață nimic de la viață, de milă.
Cînd, scrutător și gata de uimire,
Vă citiți rolurile
Bucurați-vă de ceea ce e nou, rușinați-vă
De ce e vechi.

LA PIESA „MAMA"*

1

Cînd am scris piesa Mama
După cartea tovarășului Gorki și după multe
Istorisiri de ale unor tovarăși proletari
Despre lupta lor zilnică, am scris-o
Fără nici o codire, într-o limbă fără pretenții
Folosind curat vorbele, alegînd
Cu grijă toate gesturile eroinei mele,
Așa precum se aduc la cunoștință
Spusele și faptele celor mari.
Cît mi-a stat mai mult în putință
Am înfățișat
Acele întîmplări ce au zilnic loc
În mii de chipuri, prin mult prea multe
Disprețuite căminuri, ca pe niște întîmplări istorice
Cu nimic mai prejos de faimoasele
Isprăvi ale conducătorilor de oști și oameni de stat
Din cărțile de citire.
Am socotit de datoria mea să dau seamă despre
O mare figură istorică :
Despre necunoscutul înaintaș în lupta pentru omenie.
Să fie drept pildă.

2

Vedeți așadar o mamă proletară bătînd drumul,
Lungul, întortochiatul drum al clasei sale,
O vedeți cum mai întîi

---

* Scrisoare către Teatrul Muncitoresc „Theatre Union" din New York, 1936.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Îi lipsește bănuțul în leafa fiului ei:
Bănuțul fără de care
Nu-i poate găti ca lumea o ciorbă. Și așa
Se încleștează într-o luptă cu dînsul, se teme
Să nu-l piardă.
Apoi, împotriva voinței,
Îl ajută în lupta lui pentru bănuț,
Acum însă, temîndu-se în luptă să nu-l piardă.
Încet, încet,
Îl urmează pe fiu în desișul luptelor pentru mărirea salariului.
Odată cu asta
Învață să citească. Își lasă cocioaba, se încrede
Și în alții în afara fiului,
În alții ca și el însă aflați
În aceeași stare și împotriva cărora
Cîndva, luptase să-și apere fiul.
Și iat-o acum,
Luptînd cu ei alături.
Și așa încep zidurile să cadă din jurul vetrei sale.
Masa ei găzduiește
O seamă de alți feciori de mamă. Loc de adunare
Devine cocioaba ei, altădată
Doar pentru doi prea strîmtă. Dar pe fiu
Îl vede foarte arar. I-l răpește lupta.
Ea însăși a intrat în vălmășagul luptătorilor.
Convorbirea dintre fiu și mamă devine chemare
În timpul bătăliei. În cele din urmă cade fiul.
Nu i-a mai fost
Cu putință să-i gătească ciorba, pe singurul
Drum existent. Acum însă ea se află
În cel mai aprig tumult al neîncetatei,
Uriașei bătălii de clasă. Încă mamă,
Acum și mai mult mamă, mama multor căzuți,
Mamă de luptători, mamă celor nenăscuți,
Iat-o
Zgîlțîind trebile statului.
Zvîrle pietre în ospățul luat din japcă al cîrmuitorilor.
Curăță arme. Învață pe
Numeroșii ei fii și fiice limba luptei
Împotriva războiului și împotriva exploatării.
E ostaș al unei mari armate care domină planetele.
E urmărită și urmărește, neîngăduită și neîngăduitoare.
Lovită și neînduplecată.

3

Așa am și reprezentat piesa ca pe o dare de seamă
Dintr-o mare epocă
Nu mai puțin strălucitor în lumina multor lămpi,
Decît se reprezentau bucățile regești din vremile
De alt'dată. Nu mai puțin senin și voios, și cu măsură

În laturile triste. În fața unei pînze curate
Apăreau interpreții simplu, cu gesturile
Caracteristice scenelor lor, rostind
Cu precizie replicile, cuvinte autentice. Efectul
Fiecărei replici
Era așteptat și pus în lumină. Și era așteptat
Pînă cînd mulțimea punea replicile în cumpănă —
Căci am băgat de seamă
Cum prea puțin avuții și ades înșelații
Încearcă, mușcînd între dinți, moneta, să vadă
Dacă e bună. Ca pe o monetă
Se cuvine ca prea puțin avuții, ades înșelații, spectatorii noștri
Să poată încerca replicile interpreților. Scenele
Dădeau puține indicații. Cîteva mese și scaune.
Ceea ce era neapărat trebuincios era prea îndestulător.
Dar fotografiile
Marilor dușmani fură proiectate pe ecrane în fund.
Iar cuvintele clasicilor socialismului împrejmuiau,
Pictate pe bucăți de postav sau proiectate pe ecrane,
Interpreții grijulii. Ținuta lor scenică
Era firească.
Nu rămînea pe dinafară decît ceea ce era lipsit de importanță
În prescurtarea aceasta bine chibzuită. Bucățile muzicale
Fură prezentate ușor, cu grație. S-a rîs mult
În sala de spectacol. Nesecata bună dispoziție
Ieșită din siguranța tinerei sale clase, a șiretei Vlasova, isca
Un rîs fericit în băncile muncitorilor.
Ei au folosit zeloși prilejul acesta rar.
Fără neapărata primejdie de a lua parte la
Întîmplări știute,
Și așadar,
Avînd răgazul de a le studia și de a-și pune în ordine
Propria lor comportare.

4

Tovarăși, vă văd
Citind această mică lucrare, cu nedumerire.
Limba fără pretenții
Vă pare sărăcăcioasă. Lumea, ziceți voi,
Nu se exprimă așa, ca în această dare de seamă. Vi-am
Citit prelucrarea voastră. Ici introduceți o „bună dimineața",
Colo un „allo tinere". Umpleți marea voastră scenă
Cu tot soiul de mobile. Din vatră
Iese miros de cărbune. Cutezătoarea devine cumsecade,
Ceea ce este istorie, ceva de toate zilele.
În loc de uimire
Urmăriți compasiune pentru mama care pierde copilul.
Moartea fiului
O așezați cu dibăcie în final. Numai astfel, gîndiți voi,
Spectatorul

Își va păstra neștirbit interesul pînă la căderea cortinei.
Așa precum omul de afaceri
Investește bani într-o întreprindere, așa
Socotiți voi,
Investește spectatorul
Simțire în erou : vrea s-o redobîndească și anume de două ori pe-atîta.
Dar spectatorii proletari
Ai primei reprezentații nu au regretat lipsa fiului, la final.
Interesul lor a dăinuit. Și nu din lipsă de sensibilitate.
Și chiar și atunci s-au aflat unii să ne întrebe :
Te va pricepe oare muncitorul ? Va renunța el
La stupefiantul cu care e deprins, la împărtășirea în cuget
Dintr-o răscolire străină, dintr-o ascensiune a altora ;
Va renunța el la toate iluziile
Care-l biciuiesc vreme de două ore și care apoi
Îl lasă istovit
Împlinit de o vagă amintire și de o și mai vagă nădejde ?
Crezi în adevăr, că vei avea,
Oferind cunoaștere și experiență,
Un stal cu oameni de stat ?
Tovarăși, forma noilor piese
E nouă. Dar de ce
Să ne temem de ceea ce este nou ? E anevoios s-o realizezi ?
Dar de ce să ne temem de ceea ce este nou și anevoios de realizat ?
Pentru cei exploatați, pentru cei mereu înșelați,
Pînă și viața este un experiment neîncetat,
Pînă și cîștigul cîtorva parale,
O întreprindere nesigură, care nu se învață nicăieri.
De ce să-ți fie teamă de ceea ce e nou
Și nu de ceea ce e vechi ?
Dar chiar dacă
Spectatorul vostru, muncitorul, ar șovăi,
Ar trebui
Nu să goniți după dînsul, ci să-i mergeți înainte,
Să-i mergeți degrabă înainte, cu pași mari,
Neapărat încrezători
În puterea lor cea de pe urmă.

In romînește de Florin Tornea

Dinu Dumitrescu (Răzvan) în „Răzvan şi Vidra“ de B. P. Haşdeu — Teatrul Municipal

N. Gr. Bălănescu (Varlam) în „Omul cu mîrţoaga“ de Gh. Ciprian — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“

Mira Iosif

SĂ NU UITĂM A DOUA DISTRIBUŢIE!

POST-SCRIPTUM PE MARGINEA UNOR CRONICI

Afişul teatral de pe stradă, cu lista completă a realizatorilor unui spectacol, dezvăluie uneori, cu mai multă generozitate decît cronica de teatru, viaţa respectivei manifestări de artă şi a interpreţilor ei. Unde, dacă nu în banalul afiş de pe stradă, aflăm întotdeauna cu precizie numele diverşilor interpreţi din distribuţiile succesive ? Căci tradiţia sau canoanele cronicii dramatice obligînd apariţia ei imediat după premieră, şi implicit comentarea spectacolului inaugural, absolvă parcă cronicarul teatral de a urmări, mai departe, şi viaţa spectacolului. Şi aşa, pentru cei „de specialitate“, spectacolul rămîne după premieră, definitiv clasat în dosarul cu eticheta „rezolvat“. Dar realitatea se încăpăţînează să infirme uneori opiniile şi concluziile mai mult sau mai puţin ritoase ale cronicii. Căci spectacolul îşi continuă sau chiar îşi începe adevărata sa traiectorie abia a doua zi după premieră, într-o confruntare permanentă şi pasionată cu publicul spectator.

Să recunoaştem, e păcat că presa noastră teatrală neglijează de cele mai multe ori viaţa spectacolului şi evoluţia protagoniştilor după apariţia cronicii dramatice. Nu ne referim la degradări sau la aspectul învechit al unor reprezentaţii, fapte consemnate în unele împrejurări în diferite periodice. Ne gîndim însă în special la actori. La diferiţii interpreţi ai unui spectacol, la diferiţii interpreţi ai aceluiaşi rol. Mai cu seamă, la cei care, intrînd în scenă după ce ziarele au comentat respectiva piesă, nu-şi mai găsesc în presă un ecou valorificator al muncii depuse şi al rezultatelor acesteia.

Exista pînă nu de mult în teatru o prejudecată în legătură cu „dublurile“: se crea în jurul lor un soi de ambianţă umilitoare care isca complexe de inferioritate și determina și o atitudine corespunzătoare din partea publicului. Convingerea că primul interpret a epuizat resursele rolului, că el a scos în relief întreaga diversitate a nuanțelor solicitate de un rol, părînd inutile orice noi căutări, a frînat de cele mai multe ori efortul creator din partea interpreților din distribuțiile ulterioare, de obicei actori tineri. Teatrul nostru de astăzi, printre multiplele sale transformări de conținut, în climatul eticii socialiste pe care l-a inaugurat, caută să infirme, pe zi ce trece, imaginea peiorativă a dublurii, stimulînd creațiile actoricești, apelînd la creșterea măiestriei tinerilor interpreți. Deci, ca termen, „dublura“ și sensul ei metaforic minimalizant au dispărut, lăsînd loc importanței folosirii unei a doua distribuții, dictate de interesele interne ale colectivului, de buna organizare a spectacolelor, de necesitatea desăvîrșirii măiestriei artistice a cadrelor teatrului. Dar, cu toate că în principiu sîntem cu toții de acord asupra acestui fapt, cu toate că ne manifestăm teoretic dezaprobarea cînd întîlnim o atitudine necorespunzătoare în fața acestei probleme clare, în practică aflăm uneori unele derogări de la principiu. Cîteva date utile în această chestiune le putem afla dacă vizionăm doar cîteva spectacole mai vechi, rămase pe afiș din stagiunile trecute, spectacole în care au intrat o seamă de noi interpreți.

Se întîmplă uneori ca persistența celui de al doilea interpret în spectacol să depășească cu mult durata de folosire în rol a primului nume și, ca atare, spectacolul, implicit concepția regizorală, să pretindă o judecare prin prisma jocului noilor actori. Ipotetic, considerăm munca regizorului cu interpreții secunzi la fel de minuțioasă și atentă ca și cu cei dintîi, pentru ca rezultatul să fie — cel puțin — conform creației-limită a rolului din prima realizare, dacă nu să-l depășească. În acest sens ne apare revelatoare creația celui de al doilea interpret al lui Răzvan, în spectacolul de la Teatrul Municipal. Compoziția actorului Dinu Dumitrescu, în rolul deținut la premieră de Septimiu Sever, aduce noi valori interpretative textului și pe alte coordonate, proprii. În ușoara destrămare a intensității scenice și a ritmului dramatic în cel de al 123-lea spectacol (văzut de noi) cu piesa lui Hașdeu, jocul echilibrat și inspirat al tînărului actor se remarcă cu ușurință. Excluzînd din biografia psihologică a eroului mobilurile meschine ale vanității și ambiției, Dinu Dumitrescu a compus figura unui tînăr patriot, răzvrătit împotriva boierilor și legilor lor, care-l osîndeau de două ori — ca iobag și ca țigan. Amplificînd potențele lirice și atitudinile romantice ale personajului, interpretul a căutat să evidențieze în prim plan resursele de umanitate ale eroului, explicînd căderea sa ca pe un implacabil rezultat al condițiilor epocii respective. Ne-au plăcut, de asemenea, limpezimea și acuratețea cu care actorul frazează versul clasic, deși ele nu sînt scutite de pericolul patetismului teatral care amenință să-i altereze sinceritatea jocului. (Ni s-a confirmat această părere, văzîndu-l în rolul lui Dunois din *Sfînta Ioana* — la premieră, Liviu Ciulei — unde spre deosebire de creația din Răzvan, jocul lui Dinu Dumitrescu se desfășoară ilustrativ, în vădit dezacord cu spiritul piesei lui Shaw.)

În spectacolul *Răzvan și Vidra* se arată izbutită și creația lui Chiriță Misail (moș Tănase). În rolul bătrînului rumîn, al înțeleptului pe care critica burgheză l-a prezentat drept prevestitor al fatalității care planează asupra destinului țiganului Răzvan, Chiriță Misail valorifică, în primul rînd, sursa de înțelepciune folclorică și trăsătura de solidaritate a obidiților, element care-l apropie definitiv de Răzvan. O comunicare scenică creatoare între acești doi actori a contribuit substanțial în spectacol la reliefarea fizionomiei fiecăruia, ca și la explicarea ideii dramatice; fapt care nu se poate spune despre reciprocitatea jocului lui Dinu Dumitrescu (Răzvan) cu Mihaela Juvara (Vidra). Intuind rolul doar în datele lui generale, dar fără să recreeze personajul prin însemne particulare care, distribuite artistic, să sugereze psihologia personajului — așa cum a procedat Tanți Cocea — Mihaela Juvara redă în mod abstract, exterior, trufia, ambiția exacerbată și pătimașa aspirație a Vidrei către putere. Din această pricină, în spectacol, motivarea psihologică a acțiunilor lui Răzvan prin impulsurile Vidrei apare neconvingătoare, doar afirmată, văduvită de o sumă de accente etico-sociale ale textului.

Dacă uneori în spectacole, insuficienta realizare a unui rol scade din relieful personajului respectiv sau eludează unele sensuri ale piesei, fără să denatureze totuși concepția de ansamblu a spectacolului și mesajul respectiv, găsim alteori interpretări care contravin chiar justei perspective a rolului, și de aici, concepției regizorale care a pus inițial în valoare piesa. În asemenea cazuri, se pare că regizorul nu ține seama de trădarea intențiilor sale, că el se mulțumește doar cu suc-

George Manu (Helmer) în „Nora" de H. Ibsen — Teatrul „C. Nottara"

cesul de premieră, uneori chiar numai cu faima interpretului prim. Ceea ce, să spunem pe şleau, infirmă însăşi ideea de muncă regizorală, prilejuind renaşterea nedorită de nimeni a vedetei. Aceasta e situaţia prezentă în spectacolul *Omul cu mîrţoaga* la Teatrul Naţional. N. Enache (Chirică) a îmbrăţişat cu pasiune rolul amărîtului arhivar. Aceasta e limpede, evident. Dar, insuficient îndrumat spre descoperirea subtextului rolului, el nu reuşeşte decît în rare momente să exprime şi altceva, ceva mai presus decît ţinuta fantomatică a unui „resemnat", cu o privire aburită şi gesturi hieratice. Insuficienta înţelegere a zăcămintelor protestatare, sociale, conţinute în acest personaj, a simbolului „omului cu mîrţoaga" şi a semnificaţiei însinguratei lui îndîrjiri împotriva unei lumi crude şi obtuze, determină monotonie în accentele replicilor rostite şi în compoziţia sa. În succesivele ciocniri cu personaje ce semnifică, în ipostaze diferite, instituţiile sistemului exploatator — proprietatea, şcoala, birocraţia —, N. Enache se comportă invariabil, strigînd cu acelaşi ton şi gest: „Ieşiţi afară!" Nenumăratele subtilităţi, cu care e înzestrat acest personaj, scapă prin uniformitatea interpretării, înţelegerii publicului. În interpretarea lui N. Enache, Chirică îşi pierde semnificaţiile generalizatoare, în care don-quichotismul atitudinii reprezenta protestul insului cinstit, într-o lume a valorilor măsluite, şi devine un tip pitoresc, desprins din solul realităţilor sociale concrete. Accentuînd chiar filozofia renunţării lui Chirică, a desprinderii de bunurile pămînteşti, interpretarea converge către un erou de factură mistică, aşa cum a fost elaborată în trecutele înscenări ale teatrului burghez.

La vădita scădere de azi a spectacolului de pe scena Studioului Teatrului Naţional contribuie şi distribuirea lui N. Gr. Bălănescu în rolul lui Varlam. Desigur că tînărul actor a fost handicapat de creaţia lui Birlic în acest rol. Nu e pentru prima oară cînd un interpret, tînăr sau vîrstnic, se loveşte la abordarea unui rol de prestigiul unui mare model. Modelul prestigios n-ar trebui însă să inhibe, ci să stimuleze. Cu atît mai mult, cu cît noul interpret e chemat să răspundă în faţa publicului pentru prestigiul creatorului precedent. Faptul că N. Gr. Bălănescu n-a găsit în rolul creat de Birlic nici o trăsătură de apropiere cu personajul, ne face să ne gîndim că vina o poartă în primul rînd cei care l-au distribuit, încredinţîndu-i o însărcinare pentru care actorul nu are valenţe suficiente. De aceea, discutînd problema interpreţilor secunzi, e neapărat nevoie să căutăm dezlegare şi problemei adiacente, privind judicioasa distribuire a trupei, în funcţie (în primul rînd) de necesităţile spectacolului. Căci alegerea arbitrară a unui actor sau distribuirea lui hazardată, ca în cazul lui Varlam, nu pot avea decît efecte negative: descurajarea actorului şi prejudicierea spectacolului.

În problema interpretării actoriceşti, nu putem eluda veridicitatea întruchipării personajului, adică creaţia autentică în spiritul realismului socialist. Din această cerinţă decurge ca o condiţie fundamentală, exprimarea unei juste concepţii asupra eroului, în lumina esteticii leniniste. Să ne amintim cu acest prilej că Stanislavski a pus la îndemîna actorilor procedee ştiinţific verificate ale măiestriei actoriceşti, confirmate de întreaga experienţă a artei realiste. Pentru a realiza acea trăire scenică, acel puternic sentiment artistic care să emoţioneze şi să convingă spectatorii, totodată educîndu-i, actorul trebuie să aibă o viziune limpede, de substanță, a personajului său, a universului lui spiritual. Tinerețea artistică a unor interpreți, lipsa lor de pregătire ideologică impun în acest caz ca munca regizorului să întrunească și eficiente calități pedagogice. Dacă i s-ar fi explicat esența personajului Helmer Torwald — din spectacolul *Nora* de la Teatrul „C. Nottara" — George Manu, chiar dacă n-ar fi izbutit, din lipsa unei maturități artistice, să acopere întreaga claviatură a rolului, totuși n-ar fi ajuns la acel personaj neveridic artisticește și totalmente fals în raport cu textul, pe care-l prezintă. Helmer Torwald, „stîlpul" din casa cu păpuși, e un personaj tipic pentru modalitatea realismului critic ibsenian, realism distrugător de iluzii și de false valori. Helmer reprezintă o iluzie. Iluzia fericirii Norei, iluzia unor adevăruri arbitrare în care eroina credea cu sfințenie. Și în împrejurarea dramatică cunoscută, vălul trandafiriu al iluziilor, al fericirii căminului burghez este sfîșiat cu brutalitate. Abia atunci Helmer apare în adevărata sa lumină, fără a înceta să rămînă același perfect gentleman, același onorabil „stîlp al societății". Numai că, dincolo de aparențe, Nora a deslușit esența căsniciei burgheze. George Manu a înfățișat însă un personaj respingător, odios de la prima apariție pe scenă, de o brutalitate trivială, caricaturizînd personajul într-un mod inadmisibil. Jocul său anticipativ contravine stilului dramei ibseniene, devenind în mod fatal o parodie autohtonizată a unui soț autoritar. Atît. Și reacțiile Norei, în clipa tragică de înțelegere a minciunii eticii burgheze, în ciuda eforturilor Corinei Constantinescu, devin reacțiile unei femeiuști care se ceartă cu un soț grosolan. Conflictul dramatic, despuiat de semnificațiile etice, critice, rămîne la datele sale exterioare și pare mic, neînsemnat, neinteresant. În același spectacol, Jean Lorin (Krogstad) a dat personajului său o tentă sumbră, stranie, în flagrant conflict cu datele realiste ale tipului respectiv: un mărunt funcționar pe care mizeria, abuzurile societății îl transformă într-o lichea cu rare scîntei de umanitate. Realismul critic, protestul lui Ibsen împotriva unei societăți ale cărei exemplare umane se degradează din pricina sistemului social dispar înecate în reacții temperamentale de o morbiditate neconvingătoare. Faptul că regizorul *Norei* la Teatrul „C. Nottara" nu s-a mai aflat în teatru la intrarea în rol a noilor interpretări, nu justifică în nici un caz carențele spectacolului. În multiplele cazuri cînd regizorul absentează după premieră, conducerea teatrului trebuie să ia măsuri pentru menținerea concepției regizorale inițiale — dacă ea s-a arătat justă — și mai cu seamă pentru păstrarea justei perspective a rolului.

Lipsa unei munci temeinice, profunde, cu actorii programați pentru a doua distribuție trebuie să dea de gîndit conducerii multor teatre. Exigența publicului, creșterea gustului artistic nu permit perpetuarea în practică a vechilor concepții despre dubluri. Regizorul trebuie să se gîndească că strălucita interpretare a unui actor în prima distribuție în mod fatal descoperă slăbiciunile muncii sale atunci cînd apare cel de al doilea actor cu care nu s-a lucrat destul. A doua interpretare nu prejudiciază spectacolului atunci cînd actorul nu este considerat drept o utilitate de circumstanță sau un replicant provizoriu, ci un factor răspunzător, investit cu depline drepturi în fața rolului și mai cu seamă în fața publicului.

Recapitulînd sumarele noastre observații, constatăm cu mîhnire că în multe spectacole vechi (reprezentate cu dubluri) nu se întîlnește decît rareori un spirit creator veritabil, o dorință efectivă de a se realiza creații remarcabile, o atmosferă de emulație artistică eficientă, o muncă asiduă a actorilor la rol și a teatrelor cu actorii. Pentru acest lucru, răspunzătoare în primul rînd este regia. Dar aceasta, bineînțeles, nu scade cu nimic îndatoririle profesionale ale actorilor. Remarcăm că uneori micșorarea interesului față de aceste îndatoriri atinge marginile obligațiilor elementare. De pildă, machiajul. Nici George Manu (Helmer), nici Jean Lorin (Krogstad), nici N. Gr. Bălănescu (Varlam) nu s-au străduit să găsească un amănunt fizic exterior, o trăsătură de caracter distinctivă fizionomic, care să singularizeze și să dea marca veridicității personajului respectiv. Și acesta e un amănunt semnificativ pentru înțelegerea cauzelor care au dus la caracterul palid, superficial al respectivelor interpretări actoricești.

La rîndul ei, critica teatrală își are partea ei de vină pentru lipsa de preocupare față de a doua distribuție în spectacol. Criticii îi revine o misiune importantă în lupta pentru distrugerea prejudecăților și rămășițelor vechii concepții minimalizatoare cu privire la dublură, după cum îi revine și sarcina de a urmări îndeaproape evoluția noilor interpreți în rolurile consacrate de premiere. Este de dorit ca această problemă să intre în mod temeinic în orbita preocupărilor criticii teatrale.

profiluri de teatre

Florian Potra

STATORNICIE ŞI OSCILAŢII ÎN ACTIVITATEA TEATRULUI NAŢIONAL DIN IAŞI

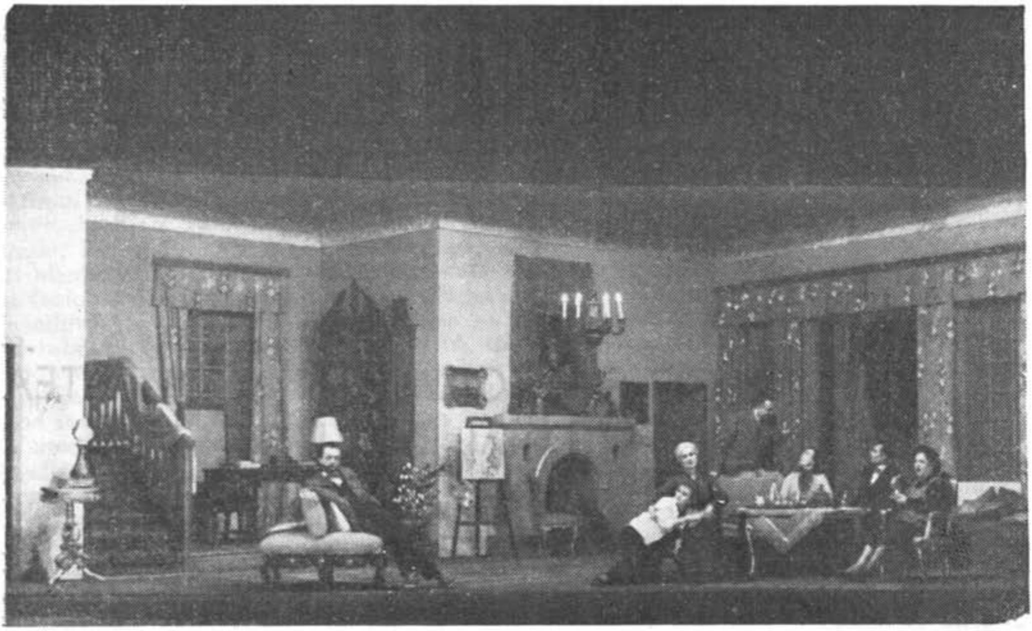
Aşa cum înseşi clădirea şi sala complet înnoite impun, celui ce intră în ele, un sens de respect amestecat cu bucurie estetică, tot aşa celui ce încearcă să pătrundă în viaţa intimă — artistică şi organizatorică — a Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi şi a colectivului său actoricesc, pentru a le defini chipul, „profilul" cum se mai spune, i se cere o deosebită seriozitate a criteriilor de apreciere şi multă precizie în analiză şi în eventualele concluzii. Căci ne aflăm în faţa celei mai vechi instituţii teatrale din ţară — n-au trecut decît doi ani de la cea de-a 140-a aniversare a întemeierii — cu un prestigiu consolidat de mult şi unanim acceptat. Dar cînd am spus seriozitate am înţeles şi severitate, întrucît Naţionalul ieşean ne-a obişnuit cu o măsură riguroasă şi în acelaşi timp de ridicate pretenţii.

Indiscutabil, Naţionalul moldovean a avut, în aceşti ani, o serie de succese sigure. Prezentarea unor piese ca *Despot Vodă, Uraganul,* a spectacolului *Zorii Teatrului Naţional, Wintersett, Mutter Courage* înseamnă pe răbojul secular al vechii instituţii un aport de prestigiu şi ţinută artistică.

Recent însă — în luna lui martie — am găsit teatrul într-un moment mai puţin fericit. Mai precis, într-o situaţie de aglomerare a sarcinilor — unele restante, altele de viitor sau de imediată urgenţă — pe care conducerea şi consiliul artistic făceau eforturi să le rezolve şi să redobîndească echilibrul obişnuit, climatul necesar activităţii creatoare.

Prima observaţie şi constatare se referă la circumstanţa (deopotrivă atenuantă şi agravantă) a întîrzierii cu care s-a deschis stagiunea. Există, fireşte, un motiv obiectiv: repararea şi renovarea teatrului (împlinite cu rezultate optime), motiv care a amînat începerea spectacolelor pînă spre sfîrşitul anului trecut şi care ar justifica, în parte, îngrămădirea diferitelor sarcini ce stau în faţa teatrului. Pe de altă parte, însă, conducerea şi factorii ei ajutători n-au dovedit destulă prevedere şi destul spirit de orientare, situîndu-se mai mult sau mai puţin pe creasta unei activităţi încetinite şi nu au încercat s-o devanseze, să-i dea un impuls dinamizant. E vorba, în primul rînd, de fixarea repertoriului, atît pentru stagiunea în curs, cît şi pentru cea viitoare.

Astfel, la 19 noiembrie 1958, după consultarea consiliului artistic, conducerea stabilea următorul repertoriu al stagiunii prezente: 1) *Anii negri,* 2) *Aristocraţii,* 3) *Povestea Unirii,* 4) *Hamlet,* 5) *Teroarea şi mizeriile celui de-al III-lea Reich,* 6) *Hagi Tudose,* 7) *Orestia,* 8) *Oameni de azi.* Oprindu-se la această listă, consiliul constata în acelaşi timp că, din pricina deschiderii întîrziate a stagiunii, nu se va putea monta acest număr (8) de premiere. Două luni mai tîrziu, la 9 ianuarie a.c., acelaşi consiliu îşi schimbă hotărîrea anterioară şi premierele posibile devin: 1) *Anii negri* (jucată), 2) *Povestea Unirii,* 3) *Casa Bernardei Alba,* 4) *Aristocraţii,* 5) *Hamlet,* 6) *Hagi Tudose,* 7) *Orestia.* În şedinţa despre care vorbim (culegem datele din procesele-verbale ale consiliului artistic), deşi repertoriul rămîne fixat, se discută cu lux de argumente dezavantajele unor mari montări clasice *(Hamlet, Orestia),* de-



Scenă din „Arborele genealogic" de Lucia Demetrius

monstrîndu-se că ele îngreunează împlinirea sarcinilor de plan. Cînd, asta? La 9 ianuarie, în plină stagiune! Ce n-a știut și prevăzut conducerea? Că se renovează teatrul și că terminarea lucrărilor poate suferi prelungiri? Sau că *Hamlet* și *Orestia* cer eforturi speciale, acum, fiindcă înainte nu se putea ști? Să trecem peste aceste semne de întrebare, mai departe. Repertoriul n-a rămas în configurația amintită, fiindcă la 13 februarie a. c. se observă că dramaturgia originală nu e suficient de susținută și lista pieselor se modifică: 1) *Anii negri* (jucată), 2) *Povestea Unirii* (jucată), 3) *Aristocrații,* 4) *Poarta,* 5) *Partea leului,* 6) *Hamlet,* 7) *Vecini de apartament,* 8) o piesă originală de deschidere a stagiunii viitoare. Aplaudăm cu căldură gîndul bun pentru lucrările romînești originale, dar nu putem să nu subliniem că „dumirirea" în privința lor a survenit destul de tîrziu. Căci nu e marcă de seriozitate această continuă oscilație și lipsă de hotărîre. Într-un moment cînd teatrul ar fi trebuit doar să vegheze la aplicarea planului de producție și la calitatea artistică a premierelor curente și mai ales să profileze repertoriul viitorului an teatral și, eventual, un repertoriu de perspectivă, direcțiunea și consiliul artistic se frămîntă — de multe ori steril, neconcludent — cu stabilirea ultimelor premiere ce bat la poartă.

Să nu se creadă, însă, că lista ultimă a rămas cea definitivă. Între timp, s-au pus în repetiție *Poarta* și *Partea leului,* s-a renunțat la *Vecini de apartament* și s-a fixat piesa pentru aniversarea lui 23 August: *Surorile Boga.* Ne întrebăm cu ce liniște de spirit și adîncire de probleme s-a lucrat, în condițiile acestea, la alcătuirea repertoriului pe anul 1959/60?!

Firește, un colectiv teatral nu poate fi apreciat fragmentar, într-o singură stagiune, mai ales sub raportul repertoriului. Vom lărgi de aceea perspectiva, întorcîndu-ne cu cîteva stagiuni în urmă și încercînd să analizăm repertoriul teatrului, pe linia lui de continuitate, din toamna lui 1956. De atunci și pînă acum s-au dat în premieră 17 spectacole. Considerate pe stagiuni, ele au urmat în ordinea următoare. 1956/57: 1) *Horia,* 2) *Nota zero la purtare,* 3) *O chestiune personală,* 4) *Onomastica domnului director,* 5) *Moralitatea doamnei Dulska,* 6) *Wintersett,* 7) *Zorii Teatrului Național* (spectacol festiv); 1957/58: 8) *Școala bîrfelii,* 9) *Uraganul,* 10) *Arborele genealogic,* 11) *Despot Vodă,* 12) *Mutter Courage,* 13) *An-*

gelo, tiranul Padovei; 1958/59: 14) *Anii negri*, 15) *Povestea Unirii*, 16) *Casa Bernardei Alba*, unde se oprește privirea noastră, în clipa cînd scriem aceste rînduri[1].

O cît de superficială privire asupra acestui tablou ne îndeamnă la unele utile reflecții. Dintre cele cinci piese originale nici una nu e din actualitate: două sînt istorice *(Horia* și *Povestea Unirii)*, iar alte două reflectă fie anii premergători lui 23 August *(Anii negri)*, fie perioada 1945-46 *(Nota zero la purtare)*. Nici o piesă, însă, care să reflecte perioada actuală de construcție a socialismului. Clasicii romîni sînt prezenți numai prin Alecsandri *(Despot* și *Cînticelele din Zorii Teatrului Național)* și, doar antologic, prin Hașdeu *(Festivalul Hașdeu)*. Nici un clasic rus, iar dintre cei universali Hugo și Sheridan, cu două piese minore. E bine că Naționalul din Iași a pus în scenă două piese poloneze, una clasică *(Moralitatea doamnei Dulska)* și o comedie contemporană *(Onomastica)*, dar de ce amîndouă în aceeași stagiune (1956/57), de ce chiar una după alta, ca succesiune de premiere? Dramaturgia sovietică e substanțial reprezentată calitativ *(Uraganul, O chestiune personală)*, dar numărul unor asemenea piese ar fi putut fi mai mare. Sectorul literaturii străine contemporane e potrivit orientat, cuprinzînd două piese valoroase *(Wintersett* și *Casa Bernardei Alba)*.

De abia acum, la mijlocul stagiunii curente, Naționalul ieșean pășește cu mai multă hotărîre la abordarea repertoriului original de actualitate, și nădăjduim că montările spectacolelor cu *Poarta* de Paul Everac și *Partea leului* de C. Teodoru vor fi însoțite și de o interpretare artistică aleasă. De asemenea, abia spre sfîrșitul stagiunii vom asista la premiera unui clasic de valoare *(Hamlet)* și la aceea a *Aristocraților*, ce se înscrie în domeniul lucrărilor sovietice.

După cum se vede, bilanțul cu privire la repertoriul ultimelor trei stagiuni e relativ echilibrat. Totuși conducerea, consiliul artistic și întreg colectivul artistic vor trebui să-și sporească eforturile pentru a elimina golurile atît tematice, cît și valorice, din repertoriu. Nu avem nici căderea, nici menirea să dăm soluții concrete, efortul de cernere și de valorificare a repertoriului rămînînd o sarcină internă a teatrului. Ne-am îngăduit, în rîndurile de mai sus, doar să atragem atenția asupra unor probleme care desigur preocupă teatrul.

Iașul e o capitală de regiune, cu o populație alcătuită din muncitori, intelectuali și studenți. Firește că trebuie să se țină cont de specificul acesta; după cum va trebui să se aibă în vedere că Iașul e situat și într-o regiune agricolă și că sarcini imediate își impun împlinirea în legătură cu contribuția teatrului la transformarea socialistă a satului.

În sfîrșit, o ultimă problemă la acest capitol al repertoriului este aceea a promovării autorilor locali. Nu s-au obținut rezultate nici în direcția aceasta, în afară de încercările eșuate cu *Ivan Turbincă* (dar asupra acestui aspect vom reveni mai tîrziu).

***

Să ne oprim o clipă și la discutarea spectacolelor, a modului de valorificare

Margareta Baciu (Anna Fierling) și Gilda Marinescu (Catrina), în „Mutter Courage" de Bertolt Brecht scenică a repertoriului. Dar înainte de a trece la analiza directă a situației se impun cîteva considerații, credem, lămuritoare.

---

[1] La acestea s-ar adăuga un *Festival Hașdeu*, în stagiunea 1957/58, asupra căruia însă nu ni s-au furnizat date.

Avînd o existență atît de veche, Teatrul Național din Iași și-a cristalizat, cu timpul, și o anumită tradiție, dacă nu chiar un „stil". O tradiție și un stil esențialmente realiste, pe firul cărora au crescut și s-au afirmat numeroase generații de actori valoroși. Dar, oricît de sănătoasă ar fi, tradiția, spre a fi continuată cu cinste, își are, mai ales într-o perioadă de revoluție culturală ca a noastră, exigențele ei de autodepășire. Desigur, deprinderile, modalitățile scenice, uneori manierele, formate de-a lungul timpului și transmise de la un actor la altul, îngreunează în oarecare măsură procesul de necesară înnoire, de înscriere într-o concepție nouă de exprimare artistică. Așa s-a făcut că, mai ales în perioada imediat următoare războiului (1945—50), la Iași se montau spectacole de o anumită rigiditate, de o destul de evidentă reținere pe planul unei tradiții obosite. Din fericire, însă, școala de teatru ieșeană (ai cărei fruntași au fost I. A. Maican, Ion Sava, G. M. Zamfirescu) a fost de bună calitate, realistă cum spuneam, cu foarte puține concesii făcute devierilor formaliste. Astfel că actorii s-au putut regăsi destul de ușor în ritmul nou de muncă, făcînd față noilor și sporitelor exigențe de concepție și orientare artistică. Și tocmai acești actori care au învățat teatru înainte de război asigură astăzi, cu succes, osatura principală a colectivului. Asimilînd principiile și modalitățile practice ale artei realist-socialiste, actorii despre care vorbim constituie astăzi cel mai organic și mai omogen *corp mediu* — adică actorii cu gamă mijlocie de posibilități, dar foarte conștiincioși și temeinic pregătiți — față de toate teatrele din regiuni. Actori ca Eliza Nicolau, Neculai Veniaș, Constantin Sava, Constantin Protopopescu, Florica Damian sau Remus Ionașcu (i-am citat doar pe aceștia pentru a determina o precisă categorie de formație și calitate artistică și poate chiar de vîrstă) sînt piloni foarte trainici pe care se poate sprijini cu încredere bolta artistică a teatrului, sînt așa-numitele „mari utilități" atît de necesare și de prețioase într-un colectiv artistic. Proveniți din rîndul lor, adică de la aceeași seriozitate și probitate profesională, artiștii emeriți marchează virtuți amplificate ale unor personalități artistice distincte. Ei reprezintă vîrfurile crescute din trunchiul categoriei de mai sus. La loc de frunte, sînt într-adevăr cele mai interesante și complexe figuri de actori: Miluță Gheorghiu, Margareta Baciu și Ștefan Dăncinescu. Apropiați ca valoare, le urmează Gheorghe Popovici și Ion Lascăr, Anny Braeschi și Marioara Davidoglu.

Alături de acești actori au apărut, stagiune după stagiune, tinerii. Făcînd cîteva alegeri nimerite, Naționalul din Iași se poate mîndri astăzi cu elemente noi foarte valoroase. Ajunge să cităm, în acest sens, nume deja cunoscute și recunoscute ca Gilda Marinescu, Gheorghe Vrînceanu, Constantin Dinulescu, Virgiliu Costin, Saul Taișler, Gheorghe Macovei, Valentin Ionescu, Virginia Raiciu, Lidia Persofschi sau Valeriu Burlacu. Prin aceștia, Naționalul din Iași și-a asigurat o viguroasă primenire, care s-a reflectat din plin în factura și valoarea spectacolelor.

Asistăm astfel la o puternică emulație, tinerii asimilînd cu măsură și selectiv elementele viabile ale „tradiției" reprezentate de actorii mai vîrstnici, iar aceștia străduindu-se să intre în cadența impusă de orientarea ideologică și estetică și elanul noilor promoții.

Chemat să asigure sudura, unitatea de expresie între cele două „capacități" fundamentale ale teatrului este de bună seamă prim-regizorul artistic, în persoana lui Dan Nasta. El însuși încă tînăr, format ca director de scenă în școala realismului socialist, Nasta aduce cu sine suficiente garanții ale unei bine orientate interpretări a textului dramatic, ale unui gust estetic ales, ale unei capacități novatoare de punere în scenă.

Venit la Iași acum doi ani și mai bine, regizorul Dan Nasta a arătat că știe și înțelege să colaboreze în mod eficient și creator atît cu actorii vîrstnici, cît și cu cei tineri, deodată și deopotrivă.

Spectacole ca *Despot Vodă, Uraganul, Școala bîrfelii* sau *Zorii Teatrului Național* atestă acest lucru. Și trebuie reținut că succesul cel mai net, cel mai nedezmințit a fost înregistrat — fie în spectacole pe care Nasta le-a pus direct în scenă, fie în cele pe care le-a supervizat în calitatea lui de prim-regizor — tocmai atunci cînd s-a asigurat omogenitatea perfectă a distribuției, adică atunci cînd fiecărui actor i s-a încredințat rolul cel mai potrivit după talent, după afinități, după vîrstă. Am subliniat lucrul acesta, deoarece în ultima vreme s-au produs unele derogări de la acest principiu al perfectei omogenități, ca de pildă în *Angelo,* *tiranul Padovei.* Dintr-o firească și necesară acțiune de promovare a tineretului fruntaș, s-a ajuns pe alocuri la o greșită distribuire a tinerilor, în defavoarea spectacolelor.

De fapt, tinerii sînt cei mai des utilizați în distribuțiile ieșene, și, în principiu, fenomenul e just și justificat. Devine însă discutabil, dacă adîncim faptele și-l raportăm la aspectul general al repertoriului jucat. Dintr-o totalizare a rolurilor interpretate, pe categorii, de către actorii colectivului ieșean, reiese că artiștii emeriți au jucat ceva mai mult de o treime din ultimele 16 spectacole, categoria mijlocie aproape o jumătate, iar tinerii fruntași, peste o jumătate.

Faptul că tinerii actori au jucat în majoritatea premierelor este, subliniem, un punct pozitiv. Dacă ținem însă seama pe de altă parte că artiștii emeriți au participat doar în proporție de o treime la ultimele manifestări ale teatrului[1] și că, în total, artiștii emeriți au deținut destul de puține roluri principale (Șt. Dăncinescu-2, I. Lascăr-1, Miluță Gheorghiu-1, M. Davidoglu-0), ne simțim îndreptățiți să tragem concluzia că situația e întrucîtva disproporționată. Și poate nu atît ca realitate efectivă, cît mai ales ca tendință. Simptomatic e în acest sens, spectacolul *Angelo, tiranul Padovei* unde nici Gh. Vrînceanu, nici Const. Dinulescu și nici chiar Gilda Marinescu nu acopereau roluri pe efectiva lor capacitate și experiență. (Ei n-au jucat sub posibilitățile lor, dar n-au avut maturitatea și greutatea scenică, absolut necesare.) Ne îngăduim de aceea să recomandăm, pentru viitor, aceeași preocupare pentru dezvoltarea tinerelor talente, dar cu mai multă atenție și selecție în raport cu resursele lor organice, și mai ales pe un fir de evoluție continuă, organică, nu prin salturi nepotrivite.

Dar cu aceasta n-am epuizat problema. Dacă Gheorghe Vrînceanu a avut cu Vardia din *Nota zero la purtare*, cu Mio din *Wintersett*, cu Marinarul din *Uraganul* etc. cîteva creații de prestigiu, dacă aceleași creații i s-au prilejuit Gildei Marinescu în *Mutter Courage* (Catrina), în *Casa Bernardei Alba* (Martirio) sau în *Wintersett* (Miriamne) — nu același lucru se poate spune despre posibilitățile oferite artiștilor emeriți. Nu e bine ca Miluță Gheorghiu, acest comedian unic prin verva și timbrul lui specific în toată țara, să nu joace decît un rol principal în trei stagiuni ; nu e bine, de asemenea, ca Ștefan Dăncinescu să nu joace decît două, iar Margareta Baciu, creatoarea Annei Fierling, să n-aibă loc decît în prea puține distribuții. Gheorghe Popovici și Ion Lascăr n-au avut nici ei posibilitatea de a-și da, acum la maturitatea artistică, măsura capacității lor interpretative. Iată, de aici, necesitatea de a găsi soluții tot mai bune care să îmbine exigențele repertoriului cu acele ale unei echitabile și judicioase distribuiri a forțelor actoricești. (De altfel, în ședința consiliului artistic din 9 ianuarie, conducerea teatrului a recunoscut că, „în bună parte, actorii de frunte n-au fost utilizați la valoarea lor".)

Mai echilibrată ni se pare utilizarea „corpului mediu", și proporția de aproximativ o jumătate e cea justă, întrucît e vorba tocmai de fondul actoricesc de bază, pe care se sprijină apoi vîrfurile artistice.

În genere, cu excepția rezervelor formulate, angajarea actorilor în procesul de creație a fost făcută mulțumitor, fără să se dea loc unor discrepanțe sau goluri de calitate în spectacole. Constatarea aceasta nu absolvă însă conducerea teatrului de la căutări mai creatoare, mai ales în domeniul repertoriului, care pot avea darul să rezolve implicit și problemele de distribuție. În alți termeni, la alcătuirea listelor de piese — pe lîngă criteriile fundamentale de conținut și valoare — trebuie să se țină seama și de configurația colectivului actoricesc și de resursele lui specifice.

***

La Iași, am văzut de curînd cinci spectacole, toate cîte țineau afișul unei săptămîni. Comparîndu-le, calitativ, cu cele mai bune din ultimele stagiuni, am observat o destul de sensibilă scădere de nivel general, cu o unică excepție : *Mutter Courage,* care și-a păstrat virtuțile de la premieră, ritmul strîns și interpretările individuale ce i-au adus prețuirea de la Festivalul Teatrelor Dramatice de anul trecut. Celelalte patru : *Căsătoria, Angelo, tiranul Padovei, Povestea Unirii* și *Casa Bernardei Alba* — considerate în ansamblu, ca și în parte — dau un numitor comun sub valoarea cu care ne obișnuiseră spectacolele izbutite ale Naționalului. N-am mai asistat la desfășurarea amplă, de noblețe artistică, din *Despot Vodă,* nici la

---

[1] Precizăm că ne referim la ultimele 16 premiere, neluînd în considerație reluările, destul de numeroase de altfel, dar nesemnificative pentru problema ce ne interesează.

Scenă din " Ş-oala Bîrfelii

Scenă din „Şcoala bîrfelii" de R. Sheridan

subtila şi graţioasa evocare din *Zorii Teatrului Naţional,* nici la dramatismul unor momente din *Horia. Căsătoria* şi *Angelo, tiranul Padovei* sînt spectacole în reluare, dar primul a vădit semne de oboseală, de lipsă de prospeţime, în timp ce al doilea — de dată relativ recentă — pare că şi-a sporit greşelile, inadvertenţele de interpretare de la premieră. În rezumat, *Căsătoria* (pusă în scenă acum patru ani fără să fie împrospătată între timp) n-a avut haz, tipurile compuse de actori s-au superficializat, nu s-au subliniat ideile satirice ale piesei, iar atmosfera a ajuns ca o pînză cu fire destrămate. Pe de altă parte, *Angelo, tiranul Padovei* a fost în genere, un prilej de bravadă regizorală şi actoricească, cu personaje care se contorsionează permanent şi se aruncă pe tot felul de trepte, trepte de *marmoră* în care, cel puţin în actul întîi, pumnalele se înfig ca-ntr-un moale panou de tragere la ţintă. Încolo, uz şi abuz de clar-obscur (dincolo de romantismul lui Hugo), de sputuri şi reflectoare-pistol. Viziunea neclară, eteroclită a regizorului (Emil Reus), care a frizat uneori formalismul, n-a putut salva nici bruma de mesaj a acestei piese fragile.

Povestea Unirii şi *Casa Bernardei Alba* sînt, în schimb, premiere recente ale acestei stagiuni. Cu tot ritmul şi luminozitatea primului spectacol, nu ne putem opri de a-i socoti concepţia regizorală (Miron Niculescu) drept prea concesivă faţă de o viziune operetistică (cu excepţia primului act). Pe scenă a domnit o veselie excesivă, care a dat senzaţia că evenimentele ce se petrec n-au fost decît o bătaie cu flori în luna mai. (Fără a mai aminti, de pildă, că scena importantă cînd se citeşte telegrama triumfală de la Bucureşti, în ultimul act, e „subliniată" muzical nici mai mult nici mai puţin decît prin valsul „Wein, Weib und Gesang" ş.a.) Mai multă gravitate şi sobrietate n-ar fi stricat acestui spectacol, care, să nu uităm, evocă unul din momentele luminoase, dar dramatice, ale istoriei poporului nostru. Lipsită de rigoare regizorală (A. Mihail), *Casa Bernardei Alba* a fost — aşa cum am mai avut prilejul să arătăm, în această revistă — un exemplu de felul în care *nu* trebuie tratată o piesă, mai ales una cu problematica şi densitatea dramatică a tragediei lui Lorca.

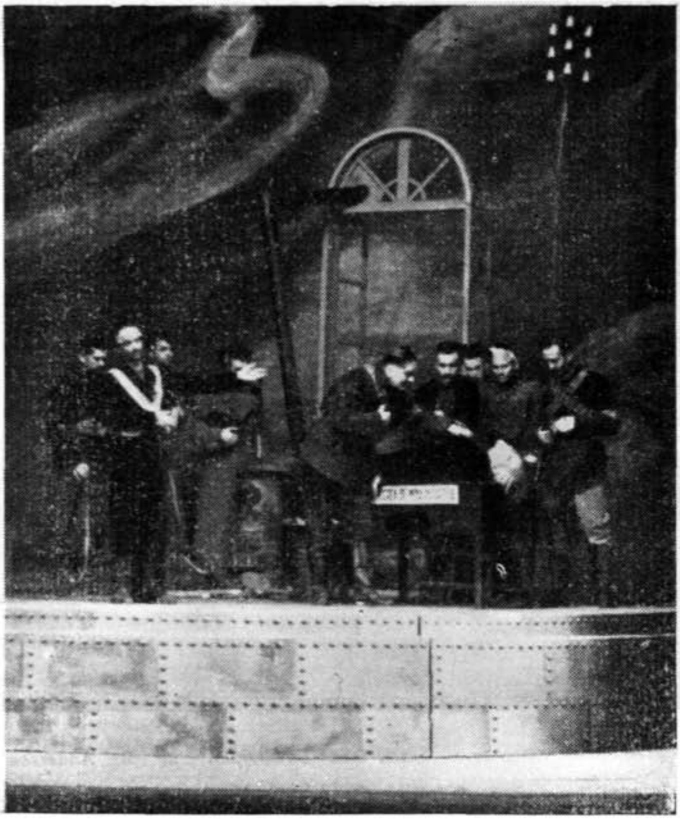
Scenă din „Wintersett" de M. Anderson

În sprijinul afirmațiilor noastre vine și faptul că din toate aceste spectacole nu s-a desprins nici o interpretare actoricească realmente valoroasă, în afară de aceea a lui Ștefan Dăncinescu (Vogoride în *Povestea Unirii)* — model de compoziție comic-negativă într-o piesă de evocare istorică, aceea episodică a lui Miluță Gheorghiu (actorul Luchian din *Povestea Unirii),* și — cu aceasta se încheie lista — compoziția Gildei Marinescu în *Casa Bernardei Alba.* De ceea ce se cheamă cu adevărat creație artistică, nici nu poate fi vorba. S-ar mai putea adăuga interpretarea lui Constantin Dinulescu (Homodei în *Angelo),* dar cu rezerve față de îndrumarea regizorului. În tot restul, corectitudine, conștiinciozitate, comportare medie.

Se mai poate observa că nici una din aceste piese nu a avut girul direct al prim-regizorului artistic Dan Nasta. Faptul acesta constituie și el, și chiar în foarte mare măsură, una din cauzele nivelului relativ scăzut al spectacolelor din perioada actuală. Poate insuccesul formulei încercate cu *Anii negri* l-a descurajat temporar pe Nasta, dar talentatul om de teatru are toate calitățile pentru a culege învățăturile din această împrejurare, și mai ales pentru a-și îmbunătăți mijloacele de lucru regizoral. Îl așteptăm să dea din nou strălucire montărilor de pe scena ieșeană, așa cum a știut să facă pînă nu de mult.

Nu mai puțin adevărat e că teatrul e cu desăvîrșire lipsit de aportul unui scenograf propriu. Un colectiv teatral fără pictor-scenograf e ca un trup fără o mînă. Teatrul Național din Iași trebuie și merită să-și găsească cît se poate de repede un scenograf de prestigiu, care să-i întregească echipa artistică. Soluția colaborărilor „cu bucata", cu spectacolul, e paleativă. Numai activînd în mijlocul colectivului, un scenograf poate contribui realmente la profilarea artistică a unui teatru. Începutul stagiunii viitoare trebuie să găsească neapărat Naționalul din Iași cu această problemă rezolvată.

Despre activitatea consiliului artistic și a secretariatului literar am pomenit și la început. Ședințele de consiliu se țin cu o periodicitate prea largă, la distanțe



Scenă finală din „Uraganul" de Bill Beloţerkovski

prea mari. Participarea e destul de activă, dar reuşita e aproape totdeauna condiţionată de prezenţa membrilor din afara teatrului (profesorii universitari A. Loghin, Ilie Grămadă, Jeannette Benditer, scriitorul Ion Istrati), care asigură substanţialitatea şi — de ce să n-o spunem ? — obiectivitatea discuţiilor. Din procesele verbale de şedinţă reiese că se preferă totuşi dezbaterile, să le numim, teoretice, celor legate de fenomenul artistic concret. Adică se acordă prea puţină atenţie premierelor, care rareori au intrat în discuţia consiliului artistic după ce au trecut de faze *imediat pregătitoare*. Pentru controlul permanent al calităţii spectacolelor, teatrul a iniţiat referate în scris pentru fiecare în parte, dar măsura pare că e formală, căci spectacolele nu dau semne de îmbunătăţire.

Secretariatul literar (Sandu Morcovescu-Teleajen şi Violeta Boiciuc) duce o activitate lăudabilă pe linia documentării, a întregirii arhivei teatrului, a programelor de sală (în general, redactate şi tipărite cu seriozitate), în schimb, şchiopătează în colaborarea cu autorii locali. E drept că portofoliul de piese e mai abundent aici decît la alte teatre, dar nu se ajunge decît foarte greu sau de loc la concluzii, la rezultate. Există la secretariat piese ca *Pictorul străzii* de N. Ţaţomir, *Care pe care* de I. Istrati, *Jurnalul elevului Daneş* de Ţaţomir şi Barbu, dar nici una n-a văzut lumina rampei. Înţelegem că nu e uşor să desăvîrşeşti o piesă, dar poate că n-ar strica un spor de eforturi din partea secretariatului literar (bineînţeles cu concursul consiliului artistic).

Aşa cum spunea, într-o şedinţă, şi un actor fruntaş, membru al consiliului artistic : „Pînă acum nu am promovat nici un scriitor local. *Trebuie să scormonim* pentru a-l găsi, căci pînă acum n-am avut de la localnici decît dramatizări" (e vorba de basmele dramatice prelucrate după Creangă de Gh. Vasilescu). Într-adevăr, autorii trebuie „scormoniţi" şi apoi stimulaţi în primul rînd de teatru şi de secretariatul lui literar.

***

După ce a fost criticat în presă şi de către Direcţia Teatrelor, Naţionalul ieşean s-a aşternut pe o muncă serioasă în privinţa acţiunilor cultural-obşteşti. Direcţiunea şi consiliul artistic şi-au propus obiective precise şi le-au tradus în practică în mod consecvent. Prima ţintă : cercetarea *completă* a tuturor localităţilor din raionul Negreşti. Pînă în luna martie fuseseră vizitate de caravana teatrului — care a jucat *Tîrgul inimilor* de T. Vornic, completat cu recitări din versurile poeţilor contemporani — 14 sate şi cătune. (De reţinut: satul *Suhuleţ* a luat pentru prima dată contact cu arta teatrală, care a stîrnit entuziasmul locuitorilor). În momentul de faţă, credem că întreg raionul Negreşti a fost străbătut de turneul amintit. Efectele acestor deplasări la ţară nu sînt unilaterale, cum s-ar crede; ele nu aduc satisfacţii numai publicului sătesc, avid de cultură şi artă. Satisfacţia e mutuală, şi am auzit cu multă bucurie cu cît entuziasm povesteau membrii echipei de turneu — de la experimentatul actor fruntaş Constantin Protopopescu pînă la cea mai tînără actriţă, Adina Popa — despre acţiunea la care au participat. După Negreşti au urmat alte patru raioane ale regiunii, ambiţia teatrului e de a epuiza în scurt timp absolut toate satele, chiar şi cele mai îndepărtate şi mărunte, la care nu există acces decît cu piciorul sau cu carul. Iată o iniţiativă nobilă şi patriotică, pentru care colectivul trebuie felicitat, cu urarea de a rămîne consecvent angajamentelor şi constant în entuziasm (fără să mai fie necesare reveniri sau îndemnuri în presă).

***

Indiferent de viziunea sau concepţia regizorală, indiferent de culoarea sau desenul decorurilor, indiferent de organizarea scenelor sau tablourilor, în sfîrşit, indiferent de modelul costumelor — e imposibil ca orice spectator, chiar şi cel mai neatent, să nu observe execuţia aproape desăvîrşită a tuturor elementelor materiale care umplu scena tuturor spectacolelor. De fapt, costumele sînt perfect croite şi cusute, decorurile sînt confecţionate cu multă precizie, mobilierul de asemenea, manevra lor fiind şi ea promptă, fără goluri de prisos. Toate acestea se datorează admirabilei funcţionări a atelierelor teatrului, în special a celor de croitorie şi tîmplărie. Le-am vizitat şi i-am cunoscut pe respectivii conducători: C. Gînju şi A. Culiceanu. Am admirat la primul pregătirea intelectuală, la cel de-al doilea destoinicia mîinii, la amîndoi conştiinciozitatea şi precizia lucrului făcut cu temeinicie. Acelaşi lucru se poate spune şi despre cei care lucrează la execuţia picturală a decorului, M. Zaiţ, la perucherie, A. Parseghian şi Lucia Tomuz, precum şi despre şeful recuzitei M. Achiţei sau despre Ion Popovici, şeful coordonator al scenei. Un regizor oaspete a declarat în şedinţă deschisă: „Am rămas profund impresionat de disciplina cu care se lucrează în ateliere şi pe scenă!" Aşa este. Dar am mai adăuga următoarea impresie. Se ştie că la un spectacol, scena e populată de actori şi exclusiv de ei, în timp ce culisele, coridoarele, cabinele sînt de obicei pline de forfota colaboratorilor tehnici: maşinişti, electricieni, cabiniere, perucheri etc. Uneori forfota aceasta capătă un ritm supărător. La Naţionalul din Iaşi, însă, întreg corpul tehnic se mişcă şi îşi împlineşte datoria cu o discreţie, cu o modestie, dar şi cu o promptitudine impresionante. E un exemplu admirabil de ataşament şi de pasiune în muncă, de la care au de învăţat toţi ceilalţi membri ai colectivului teatral. Şi sîntem convinşi că nu greşim afirmînd că una din „tainele" prezentării *statornice*, întotdeauna decente, demne, sub raportul condiţiilor materiale, a spectacolelor ieşene stă, întîi, ascunsă acolo, la mesele croitorilor, tîmplarilor sau tapiţerilor, de unde iese apoi la lumină, oferită cu generozitate şi cu nobleţea lucrului făcut cu deosebită tragere de inimă. Ne facem o datorie de cinste din a felicita pe toţi aceşti anonimi, dar nespus de preţioşi colaboratori ai scenei din Iaşi. O felicitare pe care am dori-o înţeleasă cu discreţia şi cu modestia celor cărora li se adresează!

***

Am ajuns astfel la capătul incursiunii noastre destul de fugare, alcătuită mai mult din spicuiri, în activitatea Teatrului Naţional din Iaşi în acest mijloc de stagiune.

Am văzut că repertoriul a suferit oscilări simţitoare, calitatea spectacolelor s-a relativizat, creaţii regizorale sau actoriceşti nu au avut loc în ultima vreme. Sarcinile s-au aglomerat şi se stînjenesc întrucîtva reciproc. Totuşi, situaţia e departe de a fi gravă şi cîtuşi de puţin insolubilă. Se cere însă o strădanie accentuată, o concentrare eficace a tuturor resurselor artistice pentru ca teatrul să-şi recapete vigoarea şi prospeţimea care l-au caracterizat pînă în stagiunea de faţă. Premisele reuşitei stau tocmai în succesele anterioare. Această ultimă perioadă a stagiunii se anunţă destul de interesantă. Poate că *Aristocraţii*, poate că *Hamlet* şi — de bună seamă — *Poarta*, piesa originală, vor face să se vorbească din nou de faima Naţionalului ieşean, sporind-o.

discuţii

Oscar Lemnaru

DESPRE EFICIENŢA, UNIVERSALITATEA ŞI ACTUALITATEA TEATRULUI NOSTRU

În etapa actuală a dezvoltării literaturii noastre, dramaturgia se află în plin proces de desăvîrşire artistică. Cum e şi firesc, în preajma bilanţului pe care îl impune aniversarea celor 15 ani de la Eliberare, publicul, iubitorii de teatru şi de literatură dramatică aşteaptă un nou salt calitativ, un nou pas în dezvoltarea artei scrisului dramatic. Acest pas îşi găseşte stimularea efectivă nu numai prin apropierea calendaristică a sărbătorii — care îşi pretinde celebrarea şi în spectacole — ci şi prin nenumărate concursuri de creaţie iniţiate de diferite foruri.

Sarcinilor majore iscate de răsuflarea fierbinte a contemporaneităţii, de pătrunderea unui sfert al omenirii în comunism, de ofensiva victorioasă a socialismului, le răspund azi dramaturgii cu unelte înnoite. Căci, în condiţiile istorice de la începutul celei de a doua jumătăţi a secolului al XX-lea, problemele intime, sensibile, de creaţie îşi cer rezolvări noi de pe poziţiile înaintate ale scriitorului-luptător.

Aşadar, gîndindu-ne la noile raporturi create între teatru şi viaţă, între tradiţie şi inovaţie, am adresat trei întrebări dramaturgilor Mihai Beniuc, Aurel Baranga şi Lucia Demetrius.

Le-am supus aceleaşi trei întrebări, în care am încercat să sintetizăm problemele care ni s-au părut mai semnificative în etapa actuală a creaţiei lor :

> *1) Potrivit documentelor Congresului al XXI-lea, intelectualilor şi mai ales oamenilor artei le revine sarcina de a educa şi a întări conştiinţa socialistă, comunistă a oamenilor muncii şi a tineretului.*
>
> *Pentru împlinirea acestei sarcini, care sînt după părerea dumneavoastră mijloacele cele mai eficiente pe care ar trebui să le folosească dramaturgia noastră, ca ea să capete cea mai mare forţă de înrîurire şi de educare ?*
>
> *2) Care sînt problemele de creaţie ce se pun în faţa scriitorilor, în raport cu valoarea universală a artei realist-socialiste, ţinînd seama şi de faptul că în lagărul capitalist există nu numai o criză acută a teatrului, dar şi o poziţie denigratoare faţă de arta realist-socialistă ?*
>
> *3) În aceste circumstanţe este nevoie de o inovare a teatrului şi dacă da, care este calea spre această inovare ?*
>
> *Iată ce ne-au răspuns :*

MIHAI BENIUC

1) Pentru ca teatrul să izbutească în educarea socialistă a oamenilor muncii, dramaturgii trebuie :

— să înfăţişeze oamenii în procesul de rezolvare a construcţiei socialismului, cu greutăţile specifice unei astfel de desfăşurări a forţelor sociale şi istorice ;

— să concentreze în conflicte şi dialoguri ceea ce este esenţial în ea, în mod artistic ireproşabil şi

— să nu uite că se adresează nu unei categorii sociale restrînse, ci poporului, deci unei mase foarte largi şi variate. Ei trebuie să se facă înţeleşi de toţi şi cît se poate mai mult convingători pentru toţi.

2) Mai mărețe şi mai dramatice probleme decît acelea prin a căror rezolvare omul încearcă să devină stăpîn pe soarta sa, nu există, mai ales cînd nu este vorba de soarta individului, ci a unor popoare. Astfel de probleme se ridică astăzi pe

drumul construcției socialismului și comunismului. Le ridică de fapt oamenii muncii în frunte cu comuniștii. Fără a pune astfel de probleme, nu știu prin ce s-ar putea ridica la universalitate un dramaturg.

3) Pentru ca teatrul să atingă obiectivele noi ce i se pun în față, trebuie să fie folosită din plin toată experiența dovedită neperisabilă, în cursul veacului, și inovat atît cît este necesar pentru a reda conținuturile noi, socialiste, ale vieții, în forma corespunzătoare nevoilor revoluției culturale. Acest lucru nu e puțin. Pentru a rezolva această grea problemă, este necesar, din partea oamenilor de teatru, nu numai a reține ceea ce s-a acumulat în cărți, ci, necontenit, ceea ce se petrece în rîndul noilor spectatori: efectul teatrului asupra lor.

Nu mai vorbesc de faptul că dramaturgii, ca și toți scriitorii în general, trebuie să trăiască în mijlocul oamenilor și să participe cu pasiune la rezolvarea problemelor lor.

AUREL BARANGA

Pentru ca teatrul să-și exercite forța sa de înrîurire și de educare, trebuie să îndeplinească, după părerea mea, o primă condiție: și anume, aceea de a fi o tribună cetățenească de la înălțimea căreia să răsune glasul epocii. Un teatru care nu reflectă frămîntările timpului, care se mulțumește să fie un mijloc ușor de amuzament gratuit, nu numai că nu-și asigură permanența în timp, dar se condamnă singur la izgonirea sa din perimetrul artei. Și nu e nevoie de incursiuni prea savante în domeniul teoriei literare pentru demonstrarea acestui adevăr.

Teatrul antic a însemnat, în ultimă analiză, aducerea în judecata obștească a întrebărilor cetățenești, fără ca prin acest lucru Sofocle, Euripide sau Aristofan să fi decăzut de la condiția suprem-artistică. Shakespeare aducea în piesele sale vîrste istorice diferite, dar fie că povestea reprezentată se petrecea prin Roma lui Iulius Caesar, sau Elsenore, în castelul prințului damnat de Danemarca, problematica întregului său teatru rămîne a unei contemporaneități atît de ascuțite, încît asistăm la acest miracol hărăzit numai operelor de geniu: peste vremelnicie răsună, actual și azi, glasul genialului măscărici de la Globe.

Se înțelege deci că teatrul e teatru, în sensul său major și eficient în măsura în care reflectă epoca și întrebările oamenilor, oferind acestor întrebări soluții înaintate.

Cred că în pofida slăbiciunilor inerente începutului, scrisul nostru dramatic se găsește pe acest drum fertil al integrării într-o artă majoră și universală.

Fiindcă întrebările puse de revistă pomenesc de o criză acută a teatrului, țin să comunic o credință din care nu pot fi clintit: teatrul occidental — și nu mă gîndesc nici o clipă la acele eforturi ale dramaturgilor progresiști care luptă uneori cu greutăți insurmontabile — se află într-adevăr într-o criză gravă: criza orientării sale filozofice.

Mihai Beniuc

Lucia Demetrius

Aurel Baranga

Autorii de teatru care încearcă să ofere oamenilor în locul unei soluţii de viaţă pe aceea a abandonului, a perspectivelor blestemate, a tenebrelor şi a sinuciderii în masă, vor fi, pînă la sfîrşit, ei înşişi condamnaţi de viaţa care-şi caută drum şi de adevărul care va ieşi la lumină, oricîte stavile i s-ar pune în cale.

Dramaturgia lui S. Beckett, oricît scandal ar trezi, nu are confirmarea maselor de spectatori, şi nu o va avea niciodată, din pricina unui adevăr simplu şi elementar: oamenii vor să spere, să iubească, să se bucure de o rază de soare, şi să trăiască.

Poziţii denigratoare faţă de realismul socialist? Istoria nu e inedită. Ea este expresia esteticienilor arendaţi sacului cu bani al capitaliştilor, şi care nu fac decît să traducă, pe plan literar, calomniile pe care comanditarii lor le proferă, pe plan politic, universului nostru socialist. Între cei care neagă principiile metodei realismului socialist şi cei care vor pieirea realităţilor socialiste, nu este nici distanţă şi nici diferenţă, iar răspunsul dat acestor denigratori vine pe calea operelor create — dezminţire vie a teoriilor putrede despre o pretinsă criză a artei noastre.

Aşa stînd lucrurile, este limpede că teatrul nostru, reflecţie nemijlocită a unor realităţi în permanentă transformare, este, prin substanţa sa, în permanentă inovaţie, iar cei care caută inovaţia de dragul ei, fac greşeala elementară şi barocă de a voi să născocească veşminte ţipătoare, fie că trupul ce trebuie să fie îmbrăcat le primeşte, fie că le respinge.

Conţinutul creează inovaţia şi o impune, sau o respinge şi o anulează.

Sînt încredinţat că angajat tot mai deplin pe drumul reflectării unei actualităţi interesante şi emoţionale, teatrul nostru va descoperi forme noi din ce în ce mai convingătoare, prilejuind spectacole la nivelul vremii noastre pasionante.

LUCIA DEMETRIUS

Mijloace eficiente? Ştiu eu? Să scrii bine despre fenomenele noi, adevărate, luminoase. Despre oamenii cei mai înaintaţi şi despre viaţa în care ideile viguroase şi drepte au prins trup. Să nu rămîi în urmă, la aspecte şi conflicte care au fost caracteristice pentru o perioadă depăşită, ci să ştii să vorbeşti despre ceea ce reprezintă ceasul de faţă, ca să dai, în adevăr, un imbold şi celor care te citesc. Am început, însă, prin a spune: să scrii bine. Asta e greu, nu pentru că n-ai vrea, dar pentru că trebuie să şi poţi, adică să nu te înşeli în privinţa ta, să nu te mulţumeşti cu puţin şi să nu crezi că puţinul, pentru că e al tău, e mult. Exigenţa faţă de tine ca scriitor trebuie să înceapă cu exigenţa faţă de tine ca om, pentru că a mima marile sentimente şi gînduri nu duce decît la o imagine slabă, şi cel neconvins nu convinge pe nimeni.

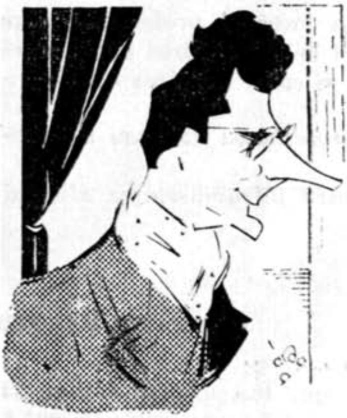
Piesele mari din literatura universală sînt piesele care au atins esenţa problemelor etern omeneşti, care au plasat omul în epoca lui şi l-au văzut în raport cu întreaga societate contemporană lui, care au desluşit mersul înainte al omenirii. Teatrul de azi din Apus suferă de o criză, tocmai pentru că s-a îndepărtat de aceste obiective şi mai ales pentru că a încetat să creadă în frumuseţea şi înalta valoare a omului. Fondul ideologic al literaturii noastre se cuvine să ne ducă către acea literatură care nu cunoaşte moarte şi perimare. Scriitorul marxist este cel care, în secolul nostru, trebuie să creeze operele mari, sortite să rodească în conştiinţa celor de azi şi să spună celor de mîine cum a fost eroica zi de azi.

Nu cred în inovări voite, căutate. Inovarea începe dinăuntrul fiinţei tale. Adică, scriitorul nu va putea găsi noul, ca urmare a unei căutări silite. Inovarea începe atunci cînd te primeneşti în conştiinţa ta, cînd vezi cu ochii flămînzi şi lucizi realitatea, cînd încerci să spui cu toată sinceritatea, tot ce ai de spus. În măsura în care viaţa e nouă, literatura pe care o zugrăveşti e proaspătă şi fără precedent. Conţinutul nou îşi naşte forme pe potriva lui, fără ca scriitorul să alerge după „formă" nouă. Inovarea vine de la sine, cînd la temelia creaţiei stau sinceritatea, dragostea, dorinţa puternică de a scrie despre viaţă şi oameni la înălţimea lor.

***

Răspunsurile de mai sus, pline de înţelegere a problemelor literaturii noastre dramatice, îndreptăţesc convingerea publicului nostru în grabnica apariţie a unor noi opere dramatice care să îmbogăţească tînărul dar valorosul patrimoniu al artei şi literaturii noastre realist-socialiste.

portrete şi mărturii



Valentin Silvestru

DIALOGURI DESPRE TEATRU CU RADU BELIGAN

Nu cred să existe spectator de teatru care să nu-l cunoască pe Radu Beligan. Deşi încă tînăr, el a devenit unul din cei mai populari artişti contemporani ; pentru bucureştean el e Cerchez din Ziariştii *şi Hlestakov din* Revizorul, *profesorul Miroiu din* Steaua fără nume *şi doctorul Şmil din* Apus de soare, *Tuzenbach din* Trei surori *şi Cavafu din* Mielul turbat, *sau Rică Venturiano, sau Agamiţă Dandanache, sau Catindatul. Dar pentru spectatorul din ţară, care are rareori prilejul să vadă admirabilul ansamblu al Teatrului Naţional din Capitală, el e în acelaşi timp şi personajul interpretat din cutare ori cutare film romînesc, ori vocea sigură şi nuanţată din emisiunile teatrale radiofonice. Fotografia lui însoţită de elogii şi numele lui însoţit de aprecieri extrem de măgulitoare au apărut în ziare şi reviste franceze, italiene, sovietice, în timpul turneelor strălucite făcute de ansamblul Naţionalului peste hotare.*

Inaugurînd o serie de dialoguri despre teatru cu actori contemporani, *ne-am gîndit s-o începem cu Radu Beligan, nu numai pentru că aşa dictează ordinea alfabetică (gluma îi aparţine) — ci pentru că în personalitatea sa creatoare fuzionează în chip armonios cele mai bune elemente ale vechii şi solidei tradiţii teatrale romîneşti, cu cele mai înaintate cuceriri ale teatrului actual realist-socialist. Apoi, pentru că e interpretul, după Eliberare, al unui bogat repertoriu de roluri din piesele originale. Şi apoi... pentru multe alte motive — printre care* talentul de interlocutor, *dacă ne e permis a folosi o asemenea denumire, nu e printre cele din urmă.*

Întrebările şi răspunsurile s-au schimbat în spaţioasa cameră de lucru a artistului, în care peretele din faţă e o imensă fereastră, cei doi pereţi laterali sînt biblioteci înţesate de cărţi, iar al patrulea, ca la teatru, nu există.

Am început dialogul cu cîteva întrebări de introducere în discuţie — după o veche meteahnă gazetărească. Desigur, nu întîmplător, răspunsurile au fost mai laconice — deşi nu din vreo anume meteahnă teatrală :

— *Care este manifestarea culturală care vă atrage cel mai mult?*

— Am să vă răspund banal... teatrul ! Ce să fac ? Nu pot spune neadevăruri...

— *Ce preferinţe aveţi ca spectator de teatru?*

— Dau preferință pieselor care agită probleme actuale, probleme contemporane.

— Ce carte vă reține într-un mod mai deosebit?

— Cartea care înfățișează experiența omului de artă.

— Dacă n-ați fi izbutit în teatru, ce altă profesiune v-ați fi ales?

— Orice altă profesie legată de munca teatrală. Poate... gazetar de teatru.

— Îngăduiți-mi să mă bucur. De altfel și duceți o activitate publicistică în domeniul teatrului, destul de bogată. Din ce motiv?

— Din două motive: întîi, socot ca o datorie a oricărui profesionist care are de împărtășit ceva în public, s-o facă, ajutînd astfel la îmbogățirea experienței artistice în general. În al doilea rînd, vreau să contribui și eu la anularea opiniei că actorul nu e și el un om care gîndește.

— Există actualmente ceva care, legat fiind de profesiunea dvs. sau de activități adiacente, îndepliniți cu neplăcere?

— Da. Rolurile în care sînt distribuit numai pentru înfrumusețarea afișului și nu pentru că aș fi necesar în ele.

CELE PATRU ÎNTÎLNIRI

— Dacă răspunsurile tuturor întrebărilor converg spre teatru, permiteți-mi să vă întreb cît de adînci sînt în biografia dvs. rădăcinile pasiunii pentru această artă?

— Eu sînt un descendent al lui Ion Creangă, bunica mea dinspre tată era vara primară a lui Creangă, bunicul meu dinspre tată era preot — adică tot un fel de actor. Iar tatăl meu a fost actor, e adevărat, numai vreo doi-trei ani, între 1909 și 1912 la Teatrul Național din Iași. Era elevul lui State Dragomir.

— Așadar, alegerea profesiunii de actor a fost determinată de ereditate...

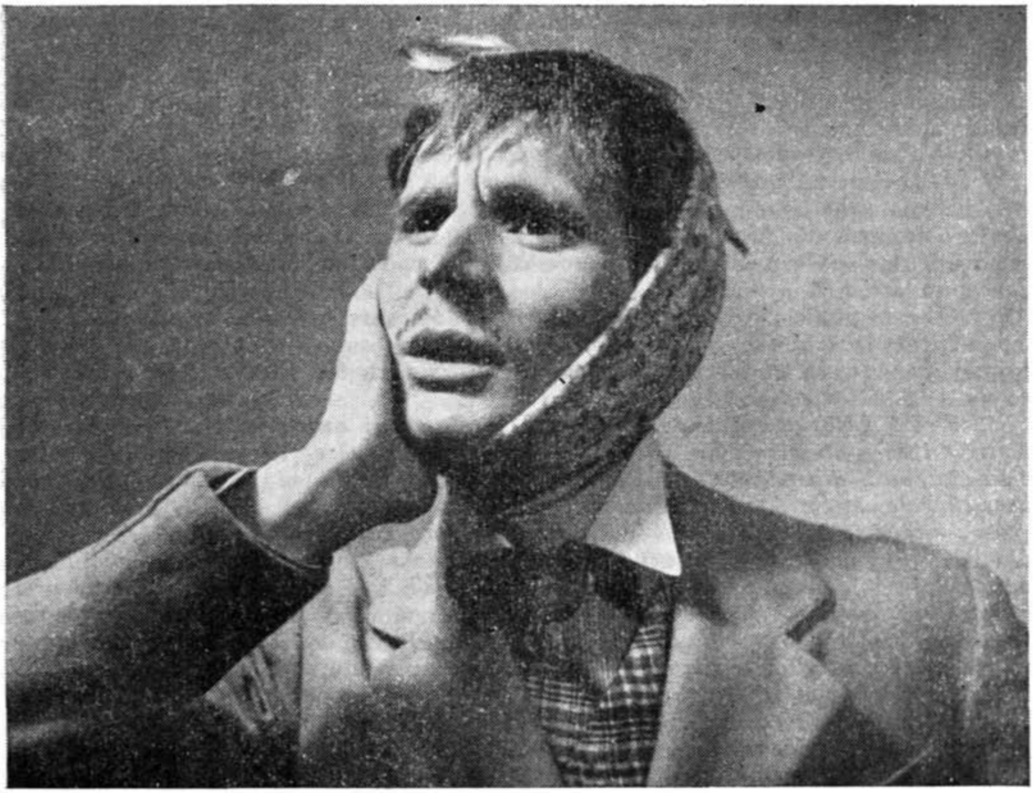
— N-aș putea afirma. De mic copil nu mi-am dorit altceva decît să fiu actor. Nici o clipă nu m-aș fi putut gîndi că voi fi altceva. Aici nu e vorba numai de vocație; la mine era mai degrabă o „intoxicație". De cînd mă știu am fost atras de teatru. Încă de cînd eram elev am copiat zeci și zeci de piese în caiete scrise de mîna mea. Eram mereu în teatru, cunoșteam bine actorii. Mă duceam adesea la Ion Sava acasă și el îmi dădea reviste și cărți de teatru.

— Care sînt cele mai importante etape ale carierei?

— Socotesc aceste etape în funcție de anumite întîlniri. Prima întîlnire a fost cu Victor Ion Popa. Eu, în Conservator, prin 1937, am căpătat o îndrumare parțială. N-am studiat decît un an. Trăiam sub influența totală a artei grave a lui Storin și Manolescu și toate bucățile și rolurile pe care le făceam erau de dramă sumbră — Smerdiakov, Oswald... După un an, am fost angajat la teatrul unde lucra Victor Ion Popa. Fără să mă cunoască. M-a auzit apoi citind o bucată și a rămas îngrozit. Mi-a spus: „Du-te la teatru, să-l vezi pe Timică". Acesta era pe atunci actorul cel mai simplu, cel mai uman, cel mai lipsit de artificii. După două săptămîni, mi-a dat să citesc o piesă a lui Kataev: *Quadratura cercului*. Victor Ion Popa avea o intuiție extraordinară a posibilităților actorului. El m-a condus pe drumul făuririi adevăratei mele personalități. V. I. Popa mă stimula către un mare efort de fantezie în construirea personajului. Tinerii au mare nevoie de un asemenea stimulent, căci de obicei sînt rezervați, timorați, există mii de probleme care-i asediază. V. I. Popa ne-a învățat să ne aruncăm cu tot curajul în acest ocean de probleme ale rolului.

— Care a fost a doua întîlnire?

— Dacă vrei, cu un al doilea profesor, regizorul. Întîlnirea cu Sică Alexandrescu, întîlnire interesantă, care a contat hotărîtor în ceea ce privește desăvîrșirea meșteșugului. El are o calitate straşnică pentru organizarea muncii asupra rolului.



In Catindatul din „D-ale Carnavalului" de I. L. Caragiale

Îți cere ca fiecare acțiune să răspundă unei necesități logice. Urmărind linia logică a acțiunilor personajului și eliminînd tot ce nu este necesar, el te obligă să-i dai rolului o coloană vertebrală solidă. Apoi, mai înveți de la el că pe parcursul unui rol este necesar să pui cîteva accente și în mod just. Nu tot ce se întîmplă cu tine ca personaj în decursul piesei merită aceeași importanță. Trebuie să știi să rezumi unele lucruri și să pui accentele acolo unde sînt necesare, atît pentru cerințele piesei, cît și pentru înțelegerea publicului.

Sică Alexandrescu a mai fost important pentru mine și prin aceea că, avînd încredere în potențialul meu artistic, nu s-a mulțumit să mă distribuie într-un singur gen de roluri și nu a speculat anumite posibilități care îmi făceau priza la public. M-a distribuit de pildă, la un moment dat, în rolul lui Dubedat, din piesa *Medicul în dilemă* de G. B. Shaw, tocmai în epoca în care aveam cea mai mare reputație comică. Rolul era de dramă. Agonizam pe scenă timp de 20 de minute, într-un fotoliu rulant ; pînă în ultima clipă, cînd își dădea duhul, personajul făcea glume peste glume. Am trecut prin mari emoții, dar lumea din sală era îngrozită, nimeni nu rîdea, ba mi-aduc aminte că o doamnă a leșinat în sală. „Medicii" erau Manolescu, Storin, Timică, și vă dați seama cu cît augmenta asta emoția mea. După premieră, Ion Manolescu mi-a dat o fotografie cu o dedicație impresionantă. Altă dată am fost distribuit într-o piesă foarte delicată, poetică, *Am visat paradisul,* o piesă italiană, într-un rol în care se punea accentul pe gingășie sufletească, deloc pe comic. Ca un adevărat regizor și animator, Sică Alexandrescu mi-a îmbogățit paleta de creație. Îi sînt foarte recunoscător.

— Care a fost a treia întîlnire?

— Cu Stanislavski — cu sistemul lui. Această întîlnire a fost pentru mine o adevărată răscruce. Cînd am citit „Munca actorului cu sine însuşi", am fost de-a dreptul răscolit şi am simţit, da, am simţit că nu se poate lucra decît aşa. Pînă la sfîrşitul zilelor mele, cît timp voi mai fi pe scenă, nu concep să lucrez într-un alt stil de muncă !

— *Putem denumi şi această întîlnire cu teoria, o întîlnire cu un profesor?*

— Da, cu un profesor de geniu.

Etapa următoare mi-a adus încă o întîlnire providenţială, şi anume cea cu Teatrul de Artă din Moscova. Văzînd aici *Trei surori* — o piesă pe care o cunoşteam atît de bine, am simţit cu bucurie că stilul meu de joc se încadra perfect în concepţia artistică a acestui teatru.

Ce este preţios în arta acestui teatru — artă spre care tind şi eu ?

Aici adevărul vieţii se revarsă din scenă aşa cum iese aburul din pămînt primăvara, e ca o emanaţie. Simţi că te cuprinde un fel de vrajă, ceva inefabil, ce nu se poate descrie.

— *Vă găsiţi acum în plină putere creatoare şi după o experienţă bogată. Apreciaţi că v-aţi ales bine drumul, e acest drum presărat cu satisfacţiile rîvnite, s-au împlinit visurile primei tinereţi? Dacă ar trebui să parcurgeţi din nou această cale, aţi străbate-o tot aşa?*

— Sînt mulţumit, într-un fel. Sincer să spun însă, dacă ar trebui să pornesc din nou, n-aş mai pierde o parte importantă din viaţa mea aşa cum am pierdut-o, adică slujind un repertoriu lipsit de valoare şi de idei. E limpede că în meseria noastră, un actor nu se poate valorifica decît în contact cu marile texte, cu piesele rezonante într-un chip sau altul cu contemporaneitatea. Ceea ce mi se părea mie că este succes în anii de odinioară, îmi dau seama că nu era decît un foc de artificii, uneori strălucitor poate, dar care nu încălzea pe nimeni şi se şi stingea repede.

— *Îmi aduc aminte, de exemplu, că v-am văzut interpretînd admirabil un personaj numit Pilaquerra, dar nu-mi amintesc mai nimic despre piesă.*

— Era o comedie italienească oarecare. Repertoriul acela era cerut de un anumit public. Sînt convins că dacă lucrurile ar fi continuat aşa, ajungeam într-un impas, pentru că repetam la infinit variaţii pe aceeaşi temă, piese bulevardiere, uşoare, de suprafaţă. Ca să trăiască, asemenea piese trebuiau să fie umplute cu o viaţă pe care le-o dădea numai actorul. Dar umflînd mereu baloane goale, la un moment dat erai sleit.

— *Erau foarte multe piese care nu creau nici un fel de obligaţie pentru artist ca să le verifice conţinutul printr-un contact nemijlocit cu realitatea.*

— Tocmai ; l-aţi reţinut pe Pilaquerra fiindcă, oricît, era un biet vagabond care avea în el ceva rupt din realitate ; altfel, l-aţi fi uitat odată cu piesa. Astăzi, spectatorul vine la teatru să găsească răspuns la anumite probleme care-l frămîntă şi care-l obligă pe actor să dea răspunsuri temeinice. Astăzi, orice rol golit de conţinut sună fals, lipsa adevărului vieţii pe scenă devine atît de evidentă încît, într-o asemenea împrejurare, te simţi adînc ruşinat, te simţi gol în faţa publicului, nepregătit pentru întîlnirea cu el. De aceea meseria noastră are şi gravitate, şi nobleţe, şi prestigiu. Simţi că eşti un om socialmente *necesar.* Sentimentul acesta, de a fi necesar celorlalţi oameni din jurul tău, cred că este cel mai frumos sentiment.

REALITATEA ŞI ARTA — FIECARE DIN PUNCTUL DE VEDERE AL CELEILALTE

— *Care este perspectiva dvs. asupra raporturilor între artă şi realitate?*

— Să stabilim de la bun început că actorul trebuie să fie un om al vremii sale şi să trăiască din plin viaţa epocii sale.

— *Şi cum se traduce aceasta în creaţie?*

— În nici un caz artistul nu poate fi prizonierul faptelor, al întîmplărilor de fiecare zi. Cred că trăind din plin realitatea, el nu transpune, în actul său creator, sumedenia de fapte pe care le observă. Oare noi, artiștii, n-avem rolul de a sprijini construcția noii conștiințe a oamenilor? E știut că conștiința rămîne întrucîtva în urma transformărilor din realitate. Deci artistul trebuie să se situeze pe poziții înaintate, să viseze un adevăr mai avansat pe care în clipa dată nu-l avea pe de-a-ntregul la îndemînă, sezisabil, în forme constituite, dar pe care el, artistul, are posibilitatea să-l întrevadă. Luăm elemente faptice din realitatea înconjurătoare, dar din ele trebuie să construim ceva mai înaintat, un adevăr mai îndrăzneț, mai esențial.

— Cine verifică valabilitatea acestui adevăr esențial dedus de artist din datele realității?

— Umanitatea în genere și, evident, în primul rînd acea parte a umanității care îi este cea mai apropiată, publicul pentru care creează.

Cred că fără inspirația din realitate nici nu se poate vorbi de creație, cum nu poți vorbi de o casă fără temelii. Dacă opera de artă nu are rădăcini în *realitate*, deci seva vieții nu curge prin ea, atunci e un produs uscat, inutil; contactul cu pămîntul, cu realitatea, este obligator. Iar publicul verifică creația mea cu propriile sale cunoștințe despre viață.

— Ar fi interesant să descoperim principiul în propriul dvs. act de creație, în munca asupra unui rol. V-aș ruga să vă opriți mai întîi asupra unui rol dintr-o piesă istorică — pentru a explica reconstituirea unei realități trecute.

— Iau ca exemplu rolul doctorului Șmil din *Apus de soare*. Am început prin a mă informa foarte amănunțit despre existența reală a acestui doctor. El era, se pare, nepotul unui mare medic al vremii, un om care, în epoca aceea, avea o concepție înaintată asupra medicinii în raport cu ereziile timpului. Sosit la curtea marelui voevod moldovean, locuind aici, a avut revelația uriașei personalități care era Ștefan cel Mare, și a făcut o adevărată pasiune pentru această personalitate. Vasăzică, medicul curant devine în același timp un mare admirator al bolnavului pe care-l are în grija sa. Între Ștefan și Șmil se naște o caldă prietenie (evidentă întrucîtva în piesă). Șmil mai trăiește și o dramă personală, un conflict interior între știința acumulată de el și neputința în fața bolii. El vrea cu toate puterile lui să-l salveze pe Ștefan cel Mare, din motivele pe care le-am arătat, dar se izbește de anumite limite ale științei lui și dezarmat în fața inexorabilului sfîrșit al lui Ștefan, nu-i rămîne decît să-l înconjoare cu o imensă înțelegere omenească și o foarte mare dragoste.

— Dacă înțeleg bine, ca să interpretați rolul ați reconstituit realitatea lui așa cum a reconstituit-o și autorul; adică ați făcut drumul invers, de la imagine la izvoarele ei.

— Da. Am citit rolul. Rolul m-a emoționat. Mi-am propus deci să pornesc de la forma artistică și de la emoția pe care mi-a provocat-o rolul, și să ajung la izvoarele care au declanșat în autorul literar prima emoție. Parcurgînd încă o dată drumul autorului, caut apoi să trezesc aceeași emoție și în spectator.

— Se poate afirma că actorul se află în fața unui dublu proces de creație.

— Dublu, dar cu date diferite. Autorul are pana, cuvîntul, — eu am însuși corpul meu ca să exprim realitatea. E, aș spune, un mod fatal, organic, de a fi în realitate.

— Problema se pune la fel și pentru rolul contemporan?

— Da, dar aici procesul e mai lesnicios, totul e mai la îndemînă.

Adică... știu eu, dacă e? De exemplu, rolul lui Cerchez. Există, desigur, astăzi la noi astfel de redactori, dar sînt convins că în curînd vor exista și mai mulți. El reprezintă un tînăr comunist de azi. Am întîlnit foarte mulți tineri în care am regăsit trăsături de-ale lui Cerchez. Dar el are o structură foarte originală, care pe scenă a trebuit să fie compusă tocmai așa.

— V-ați bizuit pe materialul de viață obținut prin observație directă?

— Am umblat foarte mult prin redacții și tipografii. Am observat și reținut chiar detalii.

— Ce ați urmărit, cînd v-ați hotărît să porniți prin redacții și tipografii?

— În primul rînd, viața, psihologia oamenilor de aici, ritmul lor de muncă, stilul lor de viață, anumite tabieturi, dar și anumite cadențe ale vieții, ale preocu-

In d-rul Şmil din „Apus de soare" de B. Şt. Delavrancea

In Louis Dubedat din „Medicul în dilemă" de G. B. Shaw

părilor. În tinerii gazetari cu care m-am văzut foarte des, am căutat o anumită dinamică a gîndirii acestui tineret de astăzi, oameni care, mi s-a părut mie, sînt grăbiţi, se află într-o mare efervescenţă, plini de dorinţa de a împinge mai departe căruţa vremii. Este în ei o grabă de a desăvîrşi mai repede societatea noastră socialistă, ceea ce se exprimă prin lupta pentru adevăr împotriva minciunii, şi prin multe altele. Tineretul gazetăresc crescut de partid se *grăbeşte* să înfăptuiască procesul de transformare a societăţii noastre. Aceste trăsături am căutat să le găsesc pe viu. Am stat de vorbă nu numai cu gazetari, ci şi cu muncitori şi am constatat, şi prin redacţii şi prin tipografii, un elan nestăvilit în a face să se nască mai repede viaţa nouă.

După cît se vede, şi în cazul piesei istorice şi în al celei actuale, actorul înarmat cu imaginea propusă de autor *reconstituie* viaţa rolului. Dacă n-o face, dacă se mulţumeşte cu o transpunere mecanică îl lipseşte pe spectator de o cunoaştere adevărată.

— Dar se întîmplă ca imaginea făurită de autor să nu reziste la verificarea vieţii. Ori, în unele piese, să se contrazică cu realitatea. Ce posibilităţi are actorul să discearnă?

— Cea mai profundă şi mai largă posibilitate. Trebuie să fie înarmat cu cea mai înaintată teorie despre natură şi societate, despre realitate şi formele de reflectare a ei. Aceasta e în strînsă legătură cu rolul *activ* al actorului în teatru — nu numai în ceea ce priveşte activitatea scenică propriu-zisă. Unii participă la elaborarea pieselor în consiliul artistic. Dar actorii cu un nivel mai ridicat de gîndire ar putea ajuta secretarii literari jucînd unele roluri rău concepute în faţa autorilor. Ar fi un mijloc de convingere fără apel.

— Aţi pomenit despre rolul activ al actorului în ceea ce priveşte relaţiile teatrului cu autorii dramatici. Dar cum priviţi problema în ansamblul ei? Astăzi, teatrului îi incumbă mai mult ca oricînd sarcina de a-şi forma dramaturgii de a atrage spre scenă literaţi care nu s-au exercitat încă în genul dramatic. Sarcina e îndeplinită, de obicei, mai bine sau mai rău, de directori, secretari literari, regizori. Actorii îmi par a fi mai puţin interesaţi sau, în orice caz, mai puţin angrenaţi în rezolvarea ei practică. Poate oare actorul să-şi lărgească aportul în această direcţie? Şi pe ce căi anume?

— Eu socotesc că un actor rămîne în memoria contemporanilor, în special şi în primul rînd prin creaţiile de roluri din dramaturgia propriului său popor. Pe mine personal — şi să ştiţi că o spun foarte sincer — mă interesează mai mult un rol într-o piesă contemporană decît un rol clasic, deşi majoritatea actorilor tînjesc să joace în clasici, care oferă satisfacţii mai bogate. Spun ceea ce spun din perspectiva întregii mele activităţi. Rolurile care m-au făcut să pătrund cu arta mea în mase, au fost cele din piesele romîneşti. Consider că cele mai frumoase succese ale mele au fost cu *Steaua fără nume* şi *Ziariştii*. Sînt deci foarte interesat să găsesc autorul sau autorii generaţiei mele, care să-mi scrie roluri şi să-mi creeze personaje aşa cum aş dori să le joc.

Ce pretenţii aş dori să formulez faţă de autori? Să-mi scrie roluri — nu numai roluri de mare anvergură, ci chiar şi de scurt metraj — cu singura condiţie ca personajele acelea să fie oameni adevăraţi! Asta e singura cerinţă pe care o avem noi actorii de la autori. Desigur, o cerinţă destul de greu de îndeplinit.

Căile de a atrage scriitorii şi de a-i stimula să scrie pentru noi sînt foarte variate. Principalul este să existe dorinţa sinceră de a obţine piese noi.

Impreună cu G. Timică, Aura Buzescu şi Nataşa Alexandra în spectacolul cu „Iarbă rea" de Aurel Baranga

Cred că în raportul acesta dramaturg-actor, dramaturgii sînt cei care trebuie să dorească mai mult colaborarea. Noi o dorim întotdeauna și în mod firesc, pentru că în procesul de creare a vieții personajului posibilitatea de a sta de vorbă cu părintele lui o considerăm o binefacere.

— Ați avut ocazia în trecut să încercați vreo experiență de conlucrare cu dramaturgul?

— Nu. Indiscutabil, antrenarea celor mai buni dramaturgi în munca teatrului exprimă o nouă metodă de muncă, încetățenită acum în toate instituțiile de spectacole. Înainte, directorul era intermediar între public, deci între „clientela" lui ce se numea public, și teatrul său. Astăzi el nu mai poate să răspundă singur de o sarcină atît de complicată, el trebuie să fie înconjurat de alți oameni ai teatrului.

— Dacă vă referiți la consiliile artistice...

— Da, și la ele.

— S-au dovedit a fi foarte necesare și utile, iar prezența actorului în aceste consilii, o prezență creatoare.

— De multe ori sfatul unui actor, al unui vechi practician al scenei este mai bun decît cel al teoreticianului și dramaturgii au enorm de mult de învățat de la el. Mi-aș îngădui să le sugerez autorilor, dacă vor să-și însușească mai bine tehnica teatrală, să ducă mai mult viața teatrului, să asiste la repetiții, să viziteze atelierele, să vadă — măcar o dată — cum se face un decor. Cunoscînd cît de cît problemele tehnice pe care le ridică transpunerea unei piese, ar fi scutiți de multe naivități în scrierile lor. Cunoașterea procesului de muncă în teatru, sub toate aspectele lui, poate oferi uneori soluții în creația dramatică.

— Într-o carieră atît de bogată ca a dvs., v-a fost dat probabil să cunoașteți îndeaproape mulți autori. Ce impresie v-au lăsat?

— E o întrebare dificilă.

— În cele mai multe împrejurări, autorii fac considerații ample asupra actorilor; actorii se exprimă cu mult mai multă rezervă asupra autorilor. De ce n-ați părăsi pentru un moment această rezervă?

— E vorba de oameni care se află abia la început sau, în cel mai bun caz, la mijlocul creației lor. Nu poți avea o privire de ansamblu asupra unui autor, cînd el încă nu și-a spus cuvîntul hotărîtor. În piesele Luciei Demetrius, ale lui Davidoglu, Lovinescu n-am jucat. Pe Camil Petrescu l-am cunoscut, dar în piesele lui n-am jucat.

Pe Mirodan l-am cunoscut în biroul directorului Teatrului Național, cînd s-a discutat piesa *Ziariștii;* era un tînăr foarte timid și părea tare neîncrezător în puterile lui. De atunci el a evoluat mult și rapid. Mirodan are capacitatea foarte prețioasă de a sezisa noul. Cred că asta e și caracteristica lui principală: fuge de drumurile bătătorite. Am mare încredere în viitorul de dramaturg al lui Mirodan și cred că el suferă acum întrucîtva de criza, des întîlnită, a autorului care a avut un mare succes cu prima lui piesă.

— Ce părere aveți despre politica de repertoriu a teatrelor noastre?

— Cred că politica noastră în promovarea dramaturgiei originale trebuie să fie pătrunsă de o mai mare îndrăzneală. Să încercăm, cu mai mult curaj, să dăm viață chiar unor lucrări vizibil mai imperfecte, pentru că în viața unui creator ajutorul practic dat într-un anumit moment contează enorm.

PERSONALITAȚI, METODE ȘI VÎRSTE REGIZORALE

— Să ne reîntoarcem la teatru. La regizori.

— La problema asta sînt nevoit oricum să mă reîntorc. Zilnic.

— S-ar putea altfel?

— Nici vorbă că nu. În teatrul modern, necesitatea regizorului este incontestabilă, chiar și cele mai retrograde spirite critice ar trebui s-o recunoască. Eu personal, în clipa cînd lucrez cu un regizor îi acord un credit integral, indiferent dacă e Sică Alexandrescu sau un tînăr şi proaspăt absolvent de institut. Nu înseamnă însă nicidecum că devin un element pasiv executînd mişcările indicate de bagheta şefului de orchestră. Fiecare actor trebuie să-şi spună punctul său de vedere nu numai asupra rolului ci, în general, asupra felului cum e concepută înscenarea unei piese. Un schimb activ de vederi, în cursul repetiţiilor, între regizor şi actori ar avea drept consecinţă anularea unui rău de care mulţi actori se plîng: despotismul regizorului. Fireşte că atunci cînd regizorul este nevoit să gîndească pentru fiecare actor în parte, el capătă tendinţe autoritare de suveran absolut al spectacolului, ceea ce se exprimă adesea într-un mod neplăcut în muncă. Socot deci că actorii care se plîng de despotismul regizorilor, sînt ei înşişi de vină. Numai de ei depinde ca regizorul să rămînă în rolul lui de coordonator activ al elementelor spectacolului.

— Cum apreciaţi regizorii cu care aţi lucrat?

— Despre Sică Alexandrescu am mai vorbit, aşa încît, trec la alţii.

Ceea ce consider preţios la Marietta Sadova, este marele ei dar de a portretiza. Ea e unul din regizorii care ştiu să sugereze actorului unele elemente esenţiale pentru creionarea clară a personajului, atît ca comportare sufletească, cît şi ca înfăţişare fizică. În doctorul Şmil de exemplu, ea mi-a dat o indicaţie foarte subtilă, în aparenţă foarte măruntă, aceea de a trece la un fel de legănare ritmică a corpului înainte de a rosti o replică; acest detaliu m-a ajutat să găsesc ritmul interior al personajului.

— A fost aceasta o componentă în compoziţia personajului?

— Aţi spus cuvîntul *compoziţie*. Cu alte cuvinte, socotiţi că în doctorul Şmil am făcut o compoziţie... Ei bine, eu sînt împotriva a ce se numeşte îndeobşte compoziţie în teatru, adică obligativitatea transformării fizice. Cînd se pomeneşte în teatru despre un rol de compoziţie, aceasta presupune automat aplicarea unei postişe, fixarea anumitor ticuri, modificarea mersului, descoperirea multor caracteristici exterioare. Eu cred că orice rol este un rol de compoziţie, fără deosebire de gen. Iar a compune un personaj, după experienţa mea proprie, înseamnă a-i găsi ritmul interior. Oamenii se deosebesc între ei şi prin diferenţele de ritm interior şi eu socotesc că am găsit esenţa unui personaj dacă i-am găsit acest ritm interior. Joc cu aceeaşi înfăţişare şi pe Miroiu şi pe Cerchez, oameni totalmente diferiţi. Deosebirea dintre ei trebuie să se vadă numai prin diferenţierile de ritm interior.

Moni Ghelerter nu forţează natura creatoare a actorului, o lasă să se manifeste liber, eliminînd doar ceea ce e de prisos şi adăugînd ceea ce lipseşte. El e prezent la repetiţii ca un spectator cu foarte mult bun gust şi cu mare acuitate psihologică. Corectează numai, lăsînd să se declanşeze energia creatoare a actorului, ajutîndu-l discret cu sugerarea unor imagini artistice sau prin metafore foarte semnificative.

— Spuneaţi că aţi lucrat şi cu regizori mai tineri.

— Da, cu Vlad Mugur, la spectacolul *Un flăcău din oraşul nostru* la Teatrul Tineretului. Vlad Mugur e un regizor inspirat. El găseşte soluţii de plastică pornind de la viaţa interioară a piesei, de aceea creaţia lui are organicitate şi graţie, fineţe, poezie — specifice de altfel temperamentului lui delicat. Poate că mai are de urcat o treaptă importantă spre măiestrie — în definitivarea mai precisă a stilurilor diferiţilor autori; se întîmplă uneori să încurce stilurile.

— Ce credeţi despre tinerii regizori care s-au afirmat în ultimii ani în teatru?

— În ultimul timp au apărut o serie de tineri interesanţi. Ei sînt interesanţi, printre altele, şi pentru că şi-au însuşit teoria, sistemul lui Stanislavski. Sînt foarte feluriţi ca personalităţi şi ne lasă să întrevedem închegarea unei generaţii de regizori care va aduce în peisajul teatrului romînesc ceea ce dorim de multă vreme: o mare varietate de genuri, de stiluri. Trebuie încurajaţi pe calea dezvăluirii şi desăvîrşirii propriei lor personalităţi. Din păcate, majoritatea nu lucrează în acele colective unde tendinţele lor şi-ar găsi un ecou şi în masa de actori. De pildă, regizorii, valabili de altfel, pe care-i are Teatrul Tineretului nu se încadrează specificului pe care ar trebui să-l aibă Teatrul Tineretului. S-ar putea să fie excelenţi şi foarte folositori unui alt teatru.

Un lucru mi se pare limpede: în ultimii ani, regizorii care mai lucrează cu metode empirice au început să-şi piardă din prestigiu şi autoritate. Evoluţia teatrului şi cea generală îi obligă pe regizori să-şi însuşească o teorie ştiinţifică despre munca de regie, altfel riscă să rămînă în urma colectivului artistic.

— Pledăm mereu pentru însuşirea deplină a metodei realist-socialiste de către regizori. Oare la aceasta v-aţi gîndit, vorbind despre necesitatea de a se ridica

In Miroiu, alături de Costache Antoniu (Udrea), în „Steaua fără nume" de M. Sebastian

nivelul calitativ al regiei teatrale? Care e, după părerea dvs., însemnătatea practică a metodei realist-socialiste în arta spectacolului?

— Cînd avem la îndemînă o asemenea metodă, care ne ajută să urcăm pe cele mai înalte culmi ale artei teatrului, a o neglija, a o nesocoti este o crimă față de interesele majore ale teatrului. Aici nu mai e o chestiune de poziție personală față de realismul socialist. Teatrul este o artă colectivă și trebuie să lucrăm ca în tehnică, așa cum lucrează savanții, după cele mai înaintate metode. Într-o epocă în care se trimit rachete spre lună, nu mai putem merge tot cu tramcarul lui Toma Blîndu.

— Mi se pare că în acest fel vă referiți la caracterul esențial al realismului socialist.

In Poludin, alături de Tanți Cocea (Dergaceova), în „O chestiune personală" de A. Stein — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

— Poate că formulez un adevăr important într-un chip banal, dar eu așa *simt* problema.

— *Sînt oameni care ar dori să revizuiască estetica marxist-leninistă, să ne ofere o alta, după opinia lor, mai bună — dar care nici măcar pe ei înșiși nu-i duce nicăieri. Printre altele, ei pun la îndoială, ca să zic așa, modernitatea metodei realist-socialiste, încercînd să acrediteze ideea falsă că literatura și arta contemporană n-au a ține seama de nici un fel de principii „vechi". Or, de pe poziția unei practici artistice cuprinzătoare, dvs. afirmați tocmai caracterul esențialmente modern și totdeauna înaintat al unei metode care e novatoare în esența ei.*

— Realismul socialist e o metodă modernă fără posibilitatea caducității; nu are în el germenul caducității, e în mod organic inovator, va avea totdeauna un caracter înaintat.

ACTORII ÎN TEATRUL NOSTRU ȘI AL ALTORA

— *V-am solicitat părerea în privința relațiilor ideale și a celor reale între actor și autor, actor și regizor. Vă rog să vă opriți și asupra relațiilor între actor și... actori. Care e stadiul actual al raporturilor creatoare în colectivul în care lucrați, pe ce bază considerați că se poate închega mai lesne și totodată mai trainic, un colectiv actoricesc azi la noi?*

— În privința relațiilor dintre actori, aici cred că s-a făcut cotitura cea mai vizibilă între epoca anterioară eliberării țării și epoca de după 23 August 1944. Raporturile dintre actori sînt cele care determină cel mai pregnant atmosfera unui colectiv de teatru. Abolirea vedetismului și înțelegerea caracterului de ansamblu al artei noastre i-au dat actorului o optică cu totul nouă asupra relațiilor care trebuie să existe atît pe scenă, cît și în raporturile dintre oameni în viața curentă a teatrului.

Dintr-un alt punct de vedere, consider o adevărată fericire faptul că sînt contemporan cu o pleiadă de actori de mare valoare și că mă întîlnesc seară de seară cu ei. O piatră nu scapără decît dacă se ciocnește cu alte pietre. Jocul cu partenerul este ca o partidă de tenis: dacă n-ai cui să trimiți mingea, jocul nu mai există. Încerc o mare voluptate spirituală cînd mă aflu în scenă cu un actor valoros care de multe ori mă inspiră, mă ridică pe mine însumi la înălțimea lui. Adevăratele și marile lecții de teatru le-am căpătat în scenă, jucînd în compania marilor maeștri ai teatrului romînesc. Dacă intru în scenă și sînt întîmpinat de o replică spusă de Marcel Anghelescu, sau de Birlic, sau de Giugaru, atmosfera de adevăr e gata creată. Nu-mi rămîne decît să mă integrez ei. Parcă țesem toți la un loc o pînză. Să zicem că pînza asta este adevărul vieții. Fiecare are grijă să nu rupă vreun fir, să nu se destrame țesătura. E o mare voluptate să muncești astfel în „cooperație", să vezi cum crește această pînză a vieții în care fiecare a tras firul lui. Uneori, desigur, ți-e necaz cînd vine un actor care strică pînza. Atunci întreg cursul vieții parcă stă pe loc și trebuie să înnodăm din nou firele rupte. Este o fericire cînd toți lucrătorii țes o asemenea pînză cu pricepere, fără s-o strice.

— *Ce criteriu esențial considerați că ar trebui să fie folosit în aprecierea relațiilor dintre actorii aceluiași colectiv?*

— Principialitatea. În colectivul nostru, în echipa în care joc de obicei, noi am izbutit să ajungem la această principialitate și să discutăm cu foarte multă sinceritate. Să ne criticăm unii pe alții, să ne spunem adevărul, să nu facem nici un fel de compromis, nici cu noi, nici cu teatrul. Vreau să cred că acesta e un semn de maturitate artistică. Ce părere aveți?

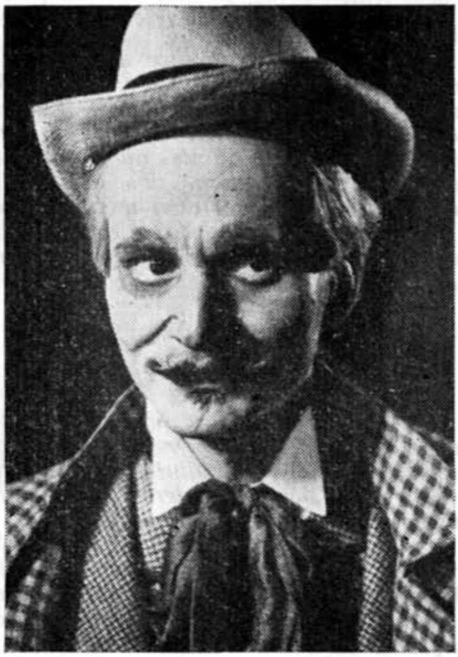
— *E aici și forță sufletească. Oamenii slabi nu-și spun adevărul.*

— Pe urmă, nu știu cine să fie de vină, am observat că există o mare generozitate în colectivul nostru; ne bucurăm din toată inima de succesele fiecăruia dintre noi.

— *Cum aplicați sistemul lui Stanislavski în munca de pedagog pentru formarea viitorilor actori?*

— În domeniul predării didactice, experiența mi-a dovedit că nu are eficacitate doar enunțarea legilor creației. Ele vor căpăta eficiență numai în clipa în care studentul le descoperă singur. Mă străduiesc deci în metoda mea de predare, ca într-un chip abil să-l fac pe student să aibă singur satisfacția descoperirii. Stu-

Filipetto în travesti așteptînd în culise rîndul de a intra în scenă



In Dandanache din „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale — Teatrul „I. L. Caragiale"

denții prezintă structuri sufletești, temperamente, caractere foarte diferite. Pe unii trebuie să-i stăpînești, să-i moderezi, altora să le insufli îndrăzneală și curaj, pe unii trebuie să-i mai și repezi, de alții să te apropii cu mare delicatețe, ș.a.m.d. Este un material uman foarte gingaș. Pedagogul trebuie să fie dublat de un fin psiholog, ca să poată reuși în această sarcină complicată. Dar, ceea ce mă interesează, cel puțin în egală măsură cu formarea lor profesională, este educarea lor pentru viitor, adică formația lor ca oameni și cetățeni. Insist asupra acestui lucru pentru că teatrul romînesc abundă în talente dar ceea ce îi lipsește încă, este o etică înaltă. Noile detașamente de actori trebuie să aducă în teatru tocmai o asemenea contribuție.

— *Vorbind despre etică în teatru vă referiți și la viața particulară a artiștilor?*

— Am impresia că cel puțin în arta teatrală, în care aducem însăși ființa noastră în construirea personajului, nu se poate face o separație între viața particulară a artistului și creația sa. Eu personal nu pot concepe o dublă existență, adică să gîndesc într-un fel ca om și în alt fel ca artist.

Cînd faci portretul unui artist spui și om, și cetățean, și familist, ții seama și de relațiile lui cu colegii, cu colectivul și așa mai departe. Eu nu cred în teoria că un om poate să ducă o viață deșănțată, iar pe scenă să reprezinte o ființă plină de puritate și de candoare. Într-un asemenea caz cred că va minți! Și asta se va simți pe undeva, pentru că nu poate izbuti să mintă pînă la capăt.

Actorii mari au fost totdeauna și exemple omenești foarte valoroase.

— *Așadar, considerați că tineretul artistic trebuie supus încă din Institut înrîuririi unei educații multilaterale. Includeți aici și cultura generală a studenților?*

— Nu-i de la sine înțeles?

— *Intr-un fel, este. Dar în realitate, mulți studenți neglijează disciplinele teoretice iar unii profesori de măiestrie a actorului nu se interesează dacă studenții lor studiază satisfăcător științele sociale, de exemplu.*

— Această realitate există, deși, după cîte cred, e în involuție. Și aici e vorba de o reminiscență a trecutului. Un actor căruia îi era dragă intimitatea cărților, căruia îi plăcea să se cultive, era suspectat de lipsă de talent. Eticheta actorului „cerebral“ implica lipsa talentului. Or astăzi este un lucru elementar că un om al artei trebuie să fie și om al culturii. E cu neputință să pătrunzi în universul unui rol clasic, de exemplu, fără cunoașterea epocii, stilului, culturii respective ș.a.

— Dar în ceea ce privește direcționarea aptitudinilor studenților-actori pe genuri — ce sarcini educative vă propuneți?

— Școala trebuie să-l formeze pe viitorul actor pentru toate genurile de spectacol.

— În legătură cu aceasta: e oare just că drama are un ascendent față de comedie în ceea ce privește tratarea temelor importante?

— Nu e just. Eu găsesc că rîsul — parafrazînd o axiomă geometrică — e drumul cel mai scurt de la un om la altul. Cred cu fermitate că rîsul nu exclude nici emoția, nici gravitatea.

Comedia este mai dificil de jucat, cere o precizie farmaceutică. În munca mea de regizor la *Sălbaticii* îmbogățeam de la un spectacol la altul punerea în scenă, dînd anumite soluții, corectînd anumite lucruri, rugîndu-i pe interpreți să facă o schimbare care la prima vedere părea microscopică. Ei bine, uneori asemenea modificare microscopică declanșa în sală o reacție la care interpretul nici n-ar fi visat cu o zi înainte. Comedia are legi foarte severe și operează cu niște nuanțe atît de fine, încît, într-adevăr, îți trebuie foarte multă experiență pînă să ajungi să posezi întreaga claviatură pentru executarea unei partituri comice. Nu-i mai puțin adevărat — ca să vedeți că sînt imparțial — că oricît ar fi de greu un rol de comedie, el are avantajul că actorul este ajutat la intrarea în scenă de o anumită dispoziție foarte agreabilă — ceea ce nu se întîmplă în cazul interpretării rolului de dramă.

— Se zice că publicul vine totdeauna pregătit pentru comedie, în timp ce pentru dramă trebuie să-l pregătești după ridicarea cortinei.

— Nu pot afirma cu certitudine. Acestea sînt fenomene foarte interesante care merită un studiu aparte. Jouvet, în „Reflecțiunile asupra actorului“, își pune această problemă și se minunează de multe ori în privința unor lucruri observate la un spectacol. Spre pildă, la un spectacol dat într-o sală cu 500 locuri au venit vreo 300 spectatori, iar altă dată ceva mai mulți sau ceva mai puțini. De ce nu vin o dată 800 și o dată 100 la același spectacol? Cum se întîmplă ca piesa respectivă să adune mai totdeauna cam același număr de spectatori? De ce publicul are într-o seară o anumită dispoziție generală, în altă seară nu? Acesta este un fenomen de masă care ar merita să fie studiat.

— Nu vreau să vă obosesc peste măsură. Mă apropii de încheiere. Dat fiind că ne găsim în preajma unui moment important din viața țării noastre, a 15-a aniversare a Eliberării, vă rog să-mi spuneți ce credeți că ar trebui să-și propună teatrul romînesc pentru etapa următoare, ca să răspundă mai bine sarcinilor sale sociale și culturale?

— Cei 15 ani care au trecut de la Eliberare, ne-au dat nouă, actorilor, ca și tuturor creatorilor, în general, o demnitate omenească. Încercăm un sentiment de mîndrie că ni s-a încredințat un foarte important rol social în construirea societății socialiste. În acest detașament uriaș, condus de partid în plin marș pe un drum sigur spre un țel bine precizat, mi se pare că noi sîntem fanfara care cîntă în frunte; ești foarte fericit să poți cînta aici, chiar cu un instrument mai modest, cînd știi că poți face pasul omului mai viu, că-l faci să calce mai bine și mai vesel pe drumul ales. Ce cred că trebuie să facem de acum înainte? Cred că trebuie să ne perfecționăm instrumentele și să cîntăm din ce în ce mai pe placul omului care mărșăluiește spre viitor. Ca să fim și noi, cum spune Beniuc, „toboșari ai vremurilor noi...“ Și ca Maiakovski să „mă bucur că munca mea se varsă în munca Republicii mele.“

— Am o ultimă întrebare.

— Asta e totdeauna primită cu cea mai mare bunăvoință.

— Ce doriți să transmiteți cititorilor la sfîrșitul convorbirii de față?

— Să considere cele spuse de mine ca un ansamblu de opinii *la momentul acesta*. Unele păreri exprimate aici despre oameni au un aspect provizoriu. Ele se pot schimba mai tîrziu în bine sau în rău, după cum se schimbă și oamenii respectivi. Iar în problemele de principiu, pot și eu să capăt cu timpul vederi mai luminate decît cele expuse aici. Dar în tot ce spun — ca și în această ultimă opinie — sînt sincer.

— Nu-mi rămîne decît să vă mulțumesc.

— La revedere.

V. Negrea

EUGENIA POPOVICI

Răsfoind cronica dramatică, rare sînt ocaziile cînd putem desprinde din consemnarea succintă a unei interpretări, personalitatea marilor actori : în rolul cutare „a fost excelent“, în altă parte „a redat cu sensibilitate o gamă nuanțată de sentimente“ sau „a interpretat cu vervă rolul acid al lui... din...“. Cronica dramatică nu vrea și nici nu poate să fie exhaustivă. În cel mai bun caz, ea reușește să cuprindă doar problemele majore de dramaturgie și de spectacol, în ansamblu.

Pentru definirea personalității unui artist, rămîne portretul. Dar dacă în toate celelalte arte analiza este ușurată de perenitatea obiectului ei, arta scenică, prin caracterul ei efemer, pune piedici serioase portretistului. Parafrazîndu-l pe Buffon, am putea spune că stilul este actorul. În cadrul artei scenice, intervine însă un element străin, la prima vedere : rolul creat de poetul dramatic. Actorul dă viață unui personaj imaginat și elaborat de dramaturg. Care este linia de demarcație între personaj și actor ? Sau mai bine zis, există o asemenea linie de demarcație ? Marile realizări actoricești au vădit în majoritatea cazurilor perfecta sudură, dusă uneori pînă la identificare, a actorului cu rolul. Diferitele evoluții scenice — ne referim desigur în continuare la marile creații — ne apar ca tot atîtea ipostaze ale personalității interpretului. Nu dorim, bineînțeles, să absolutizăm această afirmație. Ar fi absurd. Încercînd însă să definim unele dintre caracteristicile artei Eugeniei Popovici, se impune cu necesitate, ca analiza să pornească de la personajele cărora actrița le-a dat viață.

Luînd din ultimele roluri cîteva mai reprezentative, ca o primă observație, vom remarca extraordinara tinerețe a personajelor. O tinerețe cronologică : Lucietta din *Bădăranii*, Oana din *Apus de soare*, eleva Zamfirescu din *Steaua fără nume*, Anișka din *Invazia*, Maria Antonovna din *Revizorul*, Catrina din *Matei Millo*, sau o tinerețe psihologică : Aurora din *Rețeta fericirii*, Ducki Băleanu din *Arborele genealogic*.

Multor actori tineri li se încredințează roluri de bătrîni. Fenomenul invers este, la rîndul lui, destul de frecvent. Și într-un caz și într-altul experiențele nereușite creează o impresie penibilă. Că Eugenia Popovici nu mai are 16 ani, nu e un secret pentru nimeni. Ea joacă însă personaje de vîrsta aceasta, și n-a existat nici un moment în care spectatorul să aibă vreo umbră de îndoială în privința tinereții personajelor interpretate. El a urmărit-o pe Eugenia Popovici în rolul Eleonorei Zamfirescu, cu un zîmbet îngăduitor. I-a admirat puritatea și devotamentul în Oana, s-a amuzat de zburdălnicia și rîzgîiala ei în Lucietta, și a rămas profund impresionat de suferințele Anișkăi din piesa lui Leonid Leonov. La fel de tînără, actrița apare publicului și în Aurora din *Rețeta fericirii*. Este desigur o altfel de tinerețe : aceea a omului care se păstrează curat, deschis și încrezător, în împrejurări de viață grele. Nuanța puerilă a deformației profesionale, actrița o redă cu delicatețe. O altă tinerețe este și aceea a Duckiei din *Arborele genealogic*. Pictorița aceasta atît de desprinsă de realitatea înconjurătoare este, desigur, copilăroasă, dar infantilismul ei frizează senilitatea. Eugenia Popovici realizează această nuanță cu o deosebită discreție.

Tinerețea aceasta despre care am vorbit nu este redată de către actriță prin utilizarea unor artificii exterioare, sau numai prin punerea în valoare a datelor fizice, ci mai ales prin înțelegerea fină și adîncă a psihologiei personajului și a situației dramatice în care acesta acționează. Un exemplu potrivit ni se pare interpretarea Anișkăi din *Invazia* lui Leonid Leonov. Este cunoscut procedeul literar de a reda o emoție puternică, o stare de lucruri impresionantă, printr-o deplasare de accent pe lucruri laterale evenimentului esențial comentat. Acest lucru îl face la un moment dat și Leonid Leonov în piesa sa. Actrița își dă seama cu finețe de procedeu, și în interpretare îl accentuează : „Am uitat să-ți spun, bunicuță. Cînd l-au dus cu Tabacika lui la spînzurătoare, cățelușa lor l-a înhățat pe un neamț de mînă și l-a mușcat. Tare frumușică era cățelușa. Albă de tot. Și atunci, au spînzurat cățelușa alături de stăpîna sa... Și cîinii parcă luptă cu ei.“ Anișka — Eugenia Popovici — povestește întîmplarea copilărește, ca o lecție învățată pe de

In rolurile: (sus) Ducki Băleanu din „Arborele genealogic“ de Lucia Demetrius; (mijloc) Oana din ,,Apus de soare“ de B. Şt. Delavrancea; Lucietta din „Bădăranii“ de C. Goldoni; eleva Zamfirescu Eleonora din ,,Steaua fără nume“ de M. Sebastian; (jos) Maria Antonovna din ,,Revizorul“ de N. Gogol

rost, repede. Cînd ajunge la episodul cu căţeluşa, ochii i se umezesc, iar vocea-i tremură. Emoţia se condensează pe o replică ce pare neesenţială: „albă de tot“. Efectul este însă copleşitor. Realizăm dintr-o dată proporţia bestialităţii fasciştilor şi sensibilitatea acută a acestei copile nevinovate. Interpretarea Eugeniei Popovici dovedeşte o calitate necesară oricărui mare actor: inteligenţa scenică.

Asemănătoare pe această coordonată a tinereţii, rolurile create de către Eugenia Popovici se diferenţiază prin multiplele nuanţe cu care interpreta îşi colorează fiecare personaj în parte. Catrinei, actriţa îi dăruieşte candoare şi gingăşie, Eleonorei Zamfirescu, timiditate, nostalgie şi puţină impertinenţă. Mariei Antonovna, un aer uşor tîmp. Luciettei, neastîmpăr şi naivitate. Toate rolurile acestea însă ne dau o impresie de gingaş şi curat. Impresia aceasta este desigur subliniată şi de vocea cristalină a Eugeniei Popovici. E o voce plină de muzicalitate, fără stridenţe, fără note false, şi de o extraordinară putere de sugestie.

Modul spontan prin care actriţa cucereşte simpatia publicului este încă una din caracteristicile Eugeniei Popovici. Dacă lucrul acesta este explicabil în cazul unor repetate luări de contact cu arta interpretei — în conştiinţa spectatorului suprapunîndu-se amintirile diverselor roluri în care a văzut-o —, el apare cu atît mai concludent în întîlnirea cu un public cu totul nou. Un exemplu este felul în care a fost primită actriţa de către publicul venețian în piesa *Bădăranii*. Spicuim din presa italiană: „De la bun început, am notat-o cu plăcere pe Eugenia Popovici (Lucietta). Ce surprinzătoare participare la viaţa personajului a relevat această actriţă micuţă, durdulie, cu voce de soprană uşoară, magnifică mai ales în contrascene... o Luciettă într-adevăr de neuitat".

Eugenia Popovici este o actriţă cu multiple posibilităţi artistice, un talent mobil, deopotrivă dotat pentru dramă şi comedie, pentru spectacolul clasic şi cel modern. Mijloacele folosite de către actriţă — chiar în comedia bufă sau în satiră — nu frizează caricaturalul, nu alunecă spre îngroşare, spre şarjă. Compoziţiile sale făcute întotdeauna „dinăuntru" — şi a spune că Eugenia Popovici e o actriţă de trăire nu e o vorbă goală — nu au niciodată balastul gratuităţii, nu tind niciodată spre efect cu orice preţ.

Teatrul pentru care „nu există roluri mari şi roluri mici, ci doar actori mari şi actori mărunţi", teatrul nostru nou, opus fundamental cultului vedetei, a însemnat şi pentru Eugenia Popovici ogorul propice maturizării sale artistice, cristalizării specificului său interpretativ. El a creat premisele îmbogăţirii personalităţii sale cu inedite valenţe creatoare. Să nu uităm că actriţei — folosită înainte de Eliberare mai mult în dramă — i s-a deschis, după 1944, drumul atîtor valoroase creaţii în repertoriul clasic şi în special în comedie. (De la *Şcoala femeilor* la *Revizorul*, de la *Noaptea furtunoasă* la *Bădăranii*.) În anii aceştia, actriţei i se încredinţează primele roluri în dramaturgia noastră contemporană (*Matei Millo, Arborele genealogic* şi *Reţeta fericirii*), roluri ce le va realiza cu aceeaşi dăruire la acelaşi înalt nivel artistic. Fără îndoială că de la Eugenia Popovici, interpreta din *Curierul din Lyon*, la Eugenia Popovici din *Revizorul* sau *Matei Millo*, există o evoluţie distinct marcată. Tot atît de adevărat este faptul că la fiecare reluare a vechilor succese (vezi *Apus de soare* şi *Bădăranii*), actriţa aduce noi detalii de interpretare, adînceşte laturi ale rolurilor, altă dată lăsate în umbră, se străduieşte să-şi înnoiască interpretarea. Oare în procesul de creaţie al actriţei, în tot mai complexa definire a personajelor cărora le dă viaţă, în adoptarea unei poziţii lipsite de echivoc faţă de eroinele interpretate, nu au avut un greu cuvînt de spus năzuinţa ei de a corespunde exigenţelor spectatorului de azi, efortul perseverent al actriţei către clarificarea problemelor fundamentale estetico-filozofice ale artei sale? Nu încape nici o îndoială. Însăşi actriţa ne mărturiseşte acest lucru: „În teatrul nostru actual, obligativitatea pentru actor, de a adînci analiza personajului interpretat, de a lua o poziţie critică faţă de el, a determinat o creştere a exigenţei artistice faţă de propria-mi creaţie..., un actor care nu e la curent cu problemele actuale, un actor care nu citeşte, în afară de literatură, şi filozofie, un actor care nu cunoaşte viaţa de azi devine repede desuet, rămîne în urma cerinţelor publicului."

Sîrguinţa cu care-şi îndeplineşte toate îndatoririle profesionale, modestia neostentativă ce o profesează, firea ei deschisă, prietenoasă, sînt tot atîtea calităţi ce fuzionează şi-şi au originea în aceeaşi mare dragoste pentru artă, tot atîtea însuşiri ce o impun pe actriţă în rîndul celor mai iubiţi parteneri. Pentru colegii mai tineri, Eugenia Popovici constituie un exemplu demn de urmat. O viaţă de muncă perseverentă, seriozitatea şi ţinuta etică, autoexigenţa mărturisită în realizarea tuturor rolurilor ce i se încredinţează, fie ele de primă greutate, fie simple apariţii episodice, impun respectul şi afecţiunea tinerilor actori. În această ordine de idei, merită, credem, menţionată aci, impresia profundă lăsată absolvenţilor şi studenţilor Institutului de Teatru — azi actori — de către Eugenia Popovici, cînd acum cîţiva ani a primit să joace pe scena Studioului Experimental, alături de ei, în spectacolul *Invazia*.

Anii de după Eliberare au însemnat adevărata preţuire a muncii şi talentului artistei, adevărata ei consacrare. Ca o expresie a aprecierii de care se bucură, Eugenia Popovici a fost distinsă cu titlul de „artistă emerită", decorată cu Ordinul Muncii, decoraţia cea mai potrivită pentru o viaţă de muncă în slujba artei scenice.

semnalăm

T. Zamfir

DIN ACTIVITATEA UNOR CONSILII ARTISTICE

Interesul manifestat în ultima vreme în presă față de activitatea consiliilor artistice nu e întîmplător; el dovedește importanța ce se acordă acestui factor coordonator și mobilizator al muncii colectivelor teatrale. Nu de mult „Contemporanul" a întreprins un raid anchetă prin cîteva teatre din țară, încercînd să confrunte modul în care consiliile își afirmă și își justifică prezența în viața și în rezolvarea problemelor de zi de zi ale teatrelor. Printre altele, articolul respectiv menționa critic întîrzierea cu care s-a pornit la alegerea consiliilor — mult timp după deschiderea stagiunii — fapt socotit semnificativ pentru felul nu prea vrednic de laudă în care unele conduceri de teatre poartă grijă de viața colectivelor lor.

Încercînd a arunca o scurtă privire asupra activității acestui for de conducere — care e consiliul artistic — într-un moment înaintat al stagiunii (cînd se presupune că pe lîngă împlinirea altor îndatoriri, sînt în toi discuții pentru desăvîrșirea proiectelor de așezare a repertoriului viitoarei stagiuni), am dorit să cunoaștem — oprindu-ne la cîteva teatre din Capitală și din restul țării — condițiile și modalitățile caracteristice în care se îndeplinesc în consiliile artistice ale respectivelor teatre sarcinile de bază ce le revin.

Să începem cu sarcina de esență, cea care privește repertoriul. Căci în alcătuirea repertoriului se reflectă îndeosebi nivelul ideologic, exigențele artistice și poziția consiliilor artistice față de colectivele teatrale pe care le supraveghează și le conduc. La această poziție cată să ne oprim cu osebire. Căci în unele teatre, ea se arată încă imprecisă, șovăitoare, cu consecințe care nu pot fi trecute ușor cu vederea: modificări repetate în lista „definitivă" a pieselor incluse în repertoriu, pe parcursul stagiunii; de aici, în mod fatal, perturbări în activitatea teatrelor, întîrzierea premierelor, neglijarea altor sarcini ce revin, în egală măsură, consiliilor artistice. Întristător este mai cu seamă faptul că asemenea exemple de muncă necoordonată și lipsită de eficiență în rezultate imediate, întîlnim la consiliile artistice ale unor teatre naționale. Astfel, la Teatrul Național din Iași, în luna februarie (după cum se arată chiar în acest număr, în articolul consacrat analizei activității Teatrului Național din Iași), în loc să se înceapă, cum era firesc, discutarea repertoriului viitoarei stagiuni, se mai dezbătea încă definitivarea repertoriului pentru a doua jumătate a stagiunii actuale.

Aceeași lipsă de consecvență se face remarcată și în preocupările consiliului artistic al Teatrului Național din București, tot în chestiunea repertoriului. Desigur intensa activitate ce caracterizează în prezent acest teatru, numărul mare de premiere dovedesc prezența creatoare a unei munci febrile, a unui lucru susținut. Dar tot în cursul acestei stagiuni repertoriul Teatrului Național a suferit o fluctuație neobișnuită asemuindu-se cu o capricioasă curgere a unui rîu ce-și caută albia. Piese programate la începutul stagiunii au fost înlocuite cu altele care au intrat în repertoriu fără o prealabilă discuție în consiliul artistic. Cîteva exemple: *Săl-*

baticii, Cidul, Şcoala femeilor. Fără glumă, se poate afirma că a existat o perioadă în timpul stagiunii cînd prea puţini din membrii consiliului artistic au ştiut (afară de conducere bineînţeles) ce anume va mai apărea a doua zi în „Informaţia Bucureştiului", ca făcînd parte din repertoriul Teatrului Naţional... Amintim această experienţă din trecutul activităţii consiliului artistic al Teatrului Naţional bucureştean, pentru a-i rememora că trebuie din vreme să delimiteze coordonatele viitorului repertoriu, ca febra premierelor în asalt, caracteristice acestei primăveri, să nu contamineze şi lunile stagiunii viitoare.

Profilarea repertoriului viitoarei stagiuni constituie în momentul de faţă (tîrziu !) o preocupare de seamă a consiliilor artistice din multe teatre. De pildă, la Teatrul de Stat din Bacău, la cel din Oraşul Stalin, ca şi în alte teatre în care atenţia nu mai este solicitată de modificările repertoriului în curs, consiliile artistice se află în faza înaintată a discutării concrete, pe marginea pieselor care urmează să fie înscrise în noua listă de repertoriu. Pozitivă se arată şi iniţiativa consiliului artistic al Teatrului de Stat din Brăila, care şi-a propus discutarea repertoriului pentru stagiunea 1959/60 încă din prima jumătate a lunii decembrie a anului trecut. În vederea alcătuirii judicioase a listei noului repertoriu, unele teatre au instituit comisii speciale. La Teatrul Armatei, o asemenea comisie (formată din cei doi consilieri literari ai teatrului, dramaturgii Laurenţiu Fulga şi Nicolae Tăutu, precum şi din secretarul literar şi directorul teatrului) a luat în discuţie propunerile făcute în cadrul unei şedinţe anterioare, ca în urma unei analize temeinice să întocmească un proiect-bază de discuţie pentru întregul consiliu. Asemenea periodizare a muncii în vederea unei întocmiri chibzuite şi serioase a listei repertoriului nu poate să nu aibă urmări fertile în munca teatrelor, în calitatea spectacolelor şi în promovarea susţinută a dramaturgiei originale.

Esenţial conţinută în munca pentru alcătuirea unui just repertoriu este preocuparea pentru promovarea dramaturgiei originale şi pentru sporirea procentului prezenţei ei în repertoriu. Nu este cazul să mai subliniem importanţa deosebită a colaborării teatrelor cu autorii dramatici, într-o stagiune care are în primul rînd menirea să celebreze glorioasa dată a eliberării poporului nostru. Se remarcă în unele teatre preocupări temeinice în această direcţie. Aşteptăm roadele cu înfrigurare. În munca susţinută cu autorii dramatici, mai ales cu cei noi, încă necunoscuţi publicului, se remarcă eforturile consiliului artistic de la Teatrul Municipal, care pregăteşte două premiere originale cu lucrări semnate de doi debutanţi : Dorel Dorian şi N. Mavrodin. De asemenea, Teatrul Muncitoresc C.F.R. lucrează cu cîţiva autori (printre care Paul Everac şi Val. Cîmpeanu), pentru piese închinate zilei de 23 August. În acelaşi scop, Teatrul Armatei a constituit un activ de lectură, format din cîţiva membri ai consiliului artistic, care are ca sarcină deosebită sprijinirea şi îndrumarea noilor autori ce au prezentat teatrului din iniţiativă proprie texte dramatice. În afara speranţelor pe care le îndreptăţeşte această modalitate de lucru, în propunerile pentru viitorul repertoriu, au fost incluse în acest teatru patru piese originale : *Poarta* de Paul Everac, o piesă despre tineret a lui I. D. Şerban, o piesă din viaţa marinarilor de Traian Uba, o piesă de Tiberiu Vornic, închinată sărbătoririi a 15 ani de la Eliberarea patriei noastre. Şi la Teatrul „Nottara", în ultima vreme, s-a îmbunătăţit munca cu autorii dramatici. În această privinţă, consiliul artistic dovedeşte o creştere a activităţii sale. În afară de roadele muncii cu Paul Everac, la piesa *Ferestre deschise,* teatrul lucrează de asemenea cu alţi dramaturgi la perfectarea pentru stagiunea viitoare, a altor lucrări dramatice. Aruncînd o privire asupra celorlalte teatre din ţară, constatăm muncă fructuoasă cu autorii locali la : Teatrul Maghiar din Satu Mare (premiera pe ţară cu o piesă originală, *Nuntă mare* de Simon Magda şi definitivarea unei noi piese a scriitoarei Földes Maria) ; Teatrul de Stat din Oradea (unde e discutată şi propusă spre reprezentare *S-a făcut lumină,* piesa dramaturgului local Nicolae Damaschin) ; Teatrul de Stat din Baia Mare care şi-a propus deschiderea stagiunii 1959—60 cu piesa *Partizanii din Maramureş* a unui alt autor local ; Teatrul de Stat din Tg. Mureş, unde se află într-un stadiu înaintat perfectarea piesei *Cuib familiar* tot a unui scriitor local, Szabo Lajos.

În teatrele unde aceste eforturi lipsesc, sau nu sînt consecvente, activitatea consiliilor artistice se răsfrînge deficitar în viaţa teatrului şi a repertoriului său. De pildă, Teatrul Naţional din Iaşi, în cursul primelor luni de la deschiderea stagiunii, n-a discutat în consiliu decît o singură piesă originală : *Doamna Chiajna* de D. Atanasiu şi Gr. Hiliţa, şi aceasta respinsă. De ce singura piesă discutată în intervalul atîtor luni e tocmai o piesă istorică, cînd în portofoliul secretariatului literar îşi aşteaptă rîndul la dezbateri un număr apreciabil de piese inspirate din actualitate?

Alături de problema repertoriului şi, implicit, a promovării dramaturgiei originale, în sarcina consiliilor artistice stă şi răspunderea pentru nivelul artistic al spectacolelor. Problemă complexă care pretinde de la primele repetiţii pînă la premieră şi apoi la spectacole, urmărirea atentă şi activă a actului artistic, ea nu-şi află întotdeauna în consilii atenţia corespunzătoare. La Teatrul Naţional din Bucureşti, discuţiile despre calitatea spectacolelor se fac uneori în preajma premierelor (cu două sau trei zile înainte), atunci cînd afişele cu data respectivă sînt lipite pe străzi, cînd invitaţiile şi biletele sînt distribuite, deci cînd este prea tîrziu pentru a se putea ajunge la o reală îmbunătăţire a spectacolului (în cazul, bineînţeles cînd consiliul ar socoti-o necesară). De aceea, iniţiativa unor teatre de a organiza vizionări pentru consiliul artistic pe întreaga traiectorie a pregătirii spectacolelor ni se pare binevenită şi aptă să dea rezultate. În multe consilii artistice, la discuţiile despre calitatea premierelor (atunci cînd au loc!), se creează o atmosferă generală de elogiere, de automulţumire, părerile critice fundate, neapărat utile unor eventuale îmbunătăţiri pe parcurs, lipsind aproape totdeauna. În asemenea atmosferă, membrii consiliilor nu discută de obicei concepţia regizorală şi scenografică a spectacolului şi se mărginesc la mici observaţii de amănunt, subiective, impresioniste, asupra jocului unor interpreţi.

E drept că pentru prevenirea fenomenelor de degradare a spectacolelor, în multe teatre, consiliile artistice desemnează zilnic cîte un membru, „de serviciu" la spectacolul respectiv, cu obligaţia de a referi asupra desfăşurării sale. Astfel, la Teatrul Armatei, în urma sezisărilor făcute de membrii consiliului, spectacolul cu piesa *Suflete de hîrtie* a fost suspendat, constatîndu-se grave degradări. Dar este oare permis să se ajungă la degradări ?

***

Comparînd rezultatul anchetei „Contemporanului" cu constatările noastre, vedem că un salt calitativ spre îmbunătăţire, în munca consiliilor artistice, încă nu s-a produs. O muncă fragmentată, inegală, lipsită adesea de control, caracterizează încă din păcate activitatea multor consilii din ţară. Chiar în teatre unde consiliul artistic s-a dovedit a fi un factor mobilizator, un element activ, apare astăzi o slăbire considerabilă a respectivei activităţi : Teatrul Secuiesc din Tg. Mureş, de pildă. Dacă în primul an de la înfiinţarea sa, acest consiliu se manifesta ca adevăratul creier al activităţii teatrului, în cursul anului 1958 consiliul nu s-a întrunit decît de patru ori (30 ianuarie, 3 şi 19 aprilie, 30 septembrie) ; trei din aceste şedinţe au avut drept scop discutarea repertoriului cu care teatrul urma să se prezinte în turneul din R. P. Ungară. Dar problemele stagiunii în curs, pregătirea repertoriului, problemele organizării colectivului încă nu s-au discutat nici pînă astăzi ![1] La fel, Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe cunoaşte o activitate oarecum dezordonată a consiliului său artistic. E semnificativ că membrii consiliului se întîlnesc, fără ca ordinea de zi să fie precizată. Nici Teatrul „Nottara" din Bucureşti nu este scutit de slăbiciuni asemănătoare în munca consiliului. Şedinţele se ţin la voia întîmplării, n-au o dată fixă şi sînt lipsite de o mărturie banală dar indispensabilă : procesele verbale.

Dacă în rîndurile de faţă am urmărit în mod sumar problema repertoriului şi a promovării dramaturgiei originale, pe ordinea de zi a activităţii consiliilor artistice îşi aşteaptă rîndul la dezbateri încă multe alte probleme : calitatea spectacolului, problema economiilor în montări, creşterea calificării profesionale a colectivelor teatrale, urmărirea repetiţiilor, problema distribuţiilor şi nenumărate alte aspecte legate de perspectiva şi profilul teatrelor. Stagiunea teatrală a acestui an se apropie de sfîrşit. Cum se pregătesc consiliile artistice pentru începutul activităţii lor în stagiunea care se apropie ?

---

[1] Martie 1959.

cronica

ACTUALITATEA LUI CERCHEZ

Teatrul de Stat Brăila, Teatrul de Stat Oradea (secţia romînă), Institutul de Teatru „I. L. Caragiale" : *Ziariştii* de Al. Mirodan

Cele trei noi versiuni scenice ale *Ziariştilor* trebuie salutate cu bucurie. Fiecare din ele a pus în evidenţă alte valori ale textului, fiecare nouă versiune întregind imaginea pe care o avem asupra acestei lucrări dramatice.

***

La Brăila, piesa lui Mirodan şi-a păstrat intactă actualitatea. Şi nu atît în ce priveşte faptele povestite pe scenă, cît mai ales în ce priveşte esenţa morală, fondul umanist al personajelor. Figura lui Cerchez, îndeosebi, chiar dacă o întîlnim astăzi multiplicată în realitate sau tocmai de aceea, rămîne la fel de pregnantă, rămîne acelaşi exemplu scenic de maturitate, de elan, de pasiune şi partinitate al conducătorului comunist.

Regizorul Dumitru Dinulescu a sezisat cu acuitate acest lucru, punînd accentul cu precădere pe definirea caracterelor, pe adevărul de conţinut al personajelor. Înainte de a se preocupa de problemele spectacologice în ansamblul lor (care n-au fost nici ele neglijate), tînărul regizor brăilean a înţeles să analizeze în profunzime semnificaţia fiecărui personaj în parte, să-i confere locul exact în problematica piesei. A rezultat de aici, din punct de vedere strict regizoral, o deosebită claritate a mesajului.

Am subliniat aportul strict regizoral, întrucît în spectacol s-a verificat un uşor dezechilibru de raporturi între personaje, dar aceasta nu dintr-o eroare de concepţie a regiei. Dezechilibrul se datorează unor diferenţe de capacitate actoricească, pe care le vom arăta imediat. Rolul lui Cerchez a fost atribuit lui Dumitru Pîslaru, tînăr actor de o reală sensibilitate artistică şi de o deosebită seriozitate profesională. Personajul lui Pîslaru a comunicat cu fidelitate integritatea, căldura, larga omenie a lui Cerchez din textul piesei, cum şi fermitatea lui partinică. În special în relaţiile cu figurile pozitive ale piesei, Pîslaru a demonstrat o înţelegere scenică fără cusur. N-a mai demonstrat-o însă faţă de personajul Tomovici şi în punctul acesta i-am ghicit limitele. Tomovici a fost jucat excelent de către Eugen Popescu. Actorul acesta a desluşit cu pregnanţă toate laturile unui caracter şi ale unei conştiinţe descompuse şi a izbutit să le redea cu multă forţă, convingător, potrivit unui ritm caracteristic, şi interior şi aparent. Actoriceşte vorbind, Pîslaru n-a rezistat în întregime confruntării cu Eugen Popescu. De aici, un uşor decalaj — ca prestigiu, ca forţă şi prezenţă — între Cerchez şi Tomovici, decalaj care n-a falsificat mesajul piesei, dar l-a nuanţat oarecum diferit de intenţiile autorului. Pentru a preciza, Pîslaru are nevoie de mai mult nerv, de mai multă fermitate scenică şi — în mai mică măsură — de mai mult simţ comic. Nu ştim dacă aceste date se pot împlini în timp, dar ne-am socotit datori să le indicăm.

Cu excepţia unor stîngăcii (actoriceşti, nu proprii personajului), Gheorghe Hauca a imprimat o foarte potrivită naivitate şi prospeţime plină de elan, lui Brînduş, redactorul ce-şi desăvîrşeşte calificarea gazetărească sub ochii noştri. În schimb, R. Dumitrescu (Toth) nu s-a străduit destul să dea greutate rolului secretarului de partid pe care l-a întruchipat trecînd cu oarecare uşurinţă peste problematica personajului.

Firesc, savuros şi modest în acelaşi timp, Nae Nicolae a făcut din Romeo o foarte bună compoziţie, căreia nu i-a lipsit decît ceva mai multă mobilitate. Mobilitatea, de pildă, cu care s-a mişcat Gheorghe Lazarovici, realizînd o figură pregnantă din Mişu Rozenblum. La capitolul compoziţiilor, se cuvine să amintim şi economia de mijloace cu care Gheorghe Gheorghiu (Leu) şi Viorel Brînzaş (Gurău) au înfăţişat două prototipuri de oameni „inceţi", dacă nu retrograzi, fără a-i priva însă de naturaleţe şi individualitate.

Personajele feminine (Marcela și Dorina) au apărut la început mai conturate (Jeny Dumitrescu, respectiv Tanți Negoescu), dar treptat-treptat au devenit tot mai șterse, pînă la o completă aplatizare.

Cele trei decoruri au fost concepute de Mihail Gavrilov în concordanță cu indicațiile autorului, dar numai în ce privește linia, conturul — coloritul fiind prea închis și atmosfera rezultată astfel neîmpărtășindu-ne pe deplin din optimismul nereținut al piesei. (Ne referim îndeosebi la biroul redacțional.)

Spectacolul la care am asistat a fost urmat de discuții cu publicul, discuții foarte interesante și instructive. Cronicarul (care împărtășește punctele de vedere exprimate de către spectatori) salută cu bucurie inițiativa teatrului brăilean de a relua o veche — și nejustificat părăsită — modalitate de contact între oamenii de teatru și public. Am dori-o însă frecventă și sperăm s-o vedem răspîndită și în sălile altor teatre din țară.

***

Deși va surprinde, menționăm dintru început calitatea decorurilor semnate de Nagy Sandor la spectacolul *Ziariștii* al Teatrului de Stat din Oradea. Respectînd autenticitatea mediului, aducînd o notă de prospețime și luminozitate, ele au contribuit la crearea atmosferei atît de specifice a unei redacții.

Ceea ce caracterizează *Ziariștii* lui Mirodan pe scena acestui teatru este patosul mobilizator și combativitatea care animă fiecare scenă, fiecare interpret. Regizorul Dan Alexandrescu are meritul de a fi alcătuit o distribuție omogenă și de a fi imprimat spectacolului un ritm de desfășurare dinamic. Dramatismul conflictului și-a sporit astfel intensitatea, conturîndu-se ca o luptă a întregului colectiv de redacție împotriva acțiunii denigratoare întreprinse de Tomovici. Ion Marinescu, în rolul lui Cerchez, s-a detașat ca o personalitate puternică. A fost viguros și volubil, intransigent și spiritual, sobru și febril, aidoma unui vulcan care erupe atunci cînd adevărul e în pericol (poate prea temperamental față de luciditatea care caracterizează personajul). În rolul lui Tomovici, Ilie Iliescu i-a fost un bun adversar. Multiplele fațete ale măștii pe care o simte desprinzîndu-i-se, au fost redate cu firescul nuanțelor, marcînd astfel trecerea de la cinism la spaimă și de aici la isterie, atunci cînd propria și adevărata lui față a fost descoperită. Din acest punct de vedere, finalul actului doi ni se pare edificator. Un reflector luminează fața lui Cerchez, imobilizat în cadrul ușii, care îl sfredelește pe Tomovici cu ochii lui scăpărători ; acesta, mic, încovoiat, în penumbră, se zbate să-i stăvilească ascensiunea. Inutil ; Cerchez trece peste sforțările lui.

Omogenitatea distribuției a făcut ca spiritul de echipă al colectivului de redacție să se releve ca o trăsătură distinctă a spectacolului. Interpreții au jucat cu multă sinceritate și vervă. Eugen Nagy a creat un tînăr sprinten și entuziast, la primele lui pagini de izbîndă și chin (Brînduș). Eugen Țugulea, ascunzînd o flacără nebănuită sub aparența calmului, a realizat un personaj senin și intransigent (Toth). Constantin Adamovici a înfățișat cu discreție farmecul unui reporter agitat, febril, iradiind căldură și abnegație sub aparența superficialității (Romeo Ionescu). Jean Săndulescu și Nicolae Toma au întruchipat doi redactori juvenili și entuziaști, din păcate episodici (respectiv Viișoru și Pietrosu). Valeriu Grama, în rolul secretarului de redacție, a reușit în cîteva momente să fie convingător în panica și febrilitatea care se cereau redate — mai puțin în alte momente și în general în mișcarea necontrolată.

Cristina Tacoi a prezentat pe Marcela în culori palide, aproape neobservată, ceea ce a dat o neașteptată semnificație personajului. Dragostea nu s-a impus astfel ostentativ (din afară), ci discret (cu amară ironie).

Ion Marinescu (Cerchez) și Ilie Iliescu (Tomovici) — Teatrul de Stat din Oradea

Scenă din „Ziariştii" — Studioul Institutului de Teatru „I. L. Caragiale"

Regizorul a găsit soluţii interesante, amănunte inspirate care să caracterizeze într-o expresie fugară anumite situaţii sau caractere. Cerchez îl admonestează pe Brînduş; vocea tună, ochii scapără. Brînduş e distrus. Dar o mînă caldă îi strecoară discret o ţigară: mîna lui Cerchez. O maşină ţîşneşte spre gară cu ziarul încă fierbinte. O clipă totul amuţeşte. Apoi, mai multe perechi de ochi nedormiţi se aprind şi se avîntă înaintea maşinii, acolo unde aşteaptă un om şi adevărul.

Spiritul care a animat colectivul orădean în interpretarea acestei piese i-a asigurat prospeţimea şi actualitatea.

* * *

Piesa lui Mirodan pe scena studioului Institutului de teatru „I. L. Caragiale" a cunoscut o interesantă punere în scenă. Regia spectacolului — prof. Al. Finţi şi lectorul George Rafael — şi-a edificat concepţia pe ideea: „toţi trebuie să plătim taxe de intrare în comunism". Această idee a determinat, în mare, tot destinul reprezentaţiei care s-a transformat, pe de o parte, într-o pledoarie pentru o abnegantă şi entuziastă contribuţie la construirea socialismului — cu o excepţie, toţi redactorii „Vieţii tineretului" strînşi în jurul lui Cerchez militează pentru această necesitate — şi, pe de altă parte, într-un rechizitoriu împotriva celor care vor să intre cu „bilet de favoare" în comunism — Tomovici şi Pamfil. Tot timpul spectacolului, această idee regizorală a delimitat cu claritate şi pregnanţă cele două tabere care se înfruntă, ridicînd la rangul unei colizii de mare însemnătate disputa de idei şi principii dintre poziţiile amintite. Totuşi, preţuind aceste idei regizorale, va trebui să remarcăm în ce priveşte unele interpretări de bază, că ideea regiei a fost oarecum subliniată prin neglijarea unei alte laturi care face farmecul deosebit al textului: umorul. Ne referim mai ales la interpretarea eroului-cheie Cerchez. Ion Dichiseanu a izbutit foarte bine atunci cînd l-a interpretat pe Cerchez ca pe un om dintr-o bucată, cînd a marcat intransigenţa redactorului-şef. Tînărul actor a uitat însă de notele lirice şi de replica spumoasă a eroului lui Mirodan, a uitat să accentueze suficient faţa deschisă, glumeaţă, una din calităţile determinante ale firii acestui avocat incoruptibil al adevărului. O mai serioasă studiere a personajului, o mai adîncă sondare a propriilor sale posibilităţi interpretative ar fi ajutat pe Ion Dichiseanu să creioneze un personaj care s-ar fi impus prin complexitatea sa. Aceasta s-ar fi cerut cu atît mai mult, cu cît Cornel Nicolescu a făcut o realizare remarcabilă, interpretînd personajul negativ, pe Tomovici. Felul în care el a izbutit să redea figura acestui carierist descompus, a imprimat spectacolului însuşi o notă care-l distinge de alte puneri în scenă de pînă acum. Tînărul interpret a disimulat cu multă îndeminare adevărata fizionomie a „tragicului mic-burghez", în aşa fel încît dezvăluirea ei păstrează multe elemente de surpriză. Aşa cum îşi rosteşte replicile Cornel Nicolescu în actul I, eşti gata să-l crezi că n-a acoperit „cazul Ion Gheorghe" decît pentru motivul că acesta e într-adevăr un calomniator, şi că relaţiile sale cu Pamfil n-ar juca nici un rol. Ulterior, Cornel Nicolescu se dovedeşte stăpînul unei întregi palete interpretative, completînd trăsăturile personajului său cu noi amănunte interesante şi cu forţă de caracterizare. Amintim aerul de siguranţă ce-l afişează cînd foloseşte numele lui Voinea pentru a dispune scoaterea din pagină a materialului referitor la Ion Gheorghe.

Două măşti veridice în intenţiile lor caricaturale au realizat Gh. Mazilu (Gurău) şi Cornel Revent (Leu). Poantele ironice la care a recurs primul, pentru a-şi desena personajul, au contribuit la deplina satirizare a categoriei de oameni din care acesta face parte. C. Revent a compus masca unui funcţionar care priveşte totul numai prin intermediul paragrafelor de lege, în pieptul căruia „în loc de inimă bate un buget", simplificînd personajul, cinstit în fond, dar limitat.

Acestui grup i s-a opus tabăra redactorilor situaţi în prima poziţie a luptei pentru adevăr. Cala Pogonat (Toth) a dăruit personajului ei, pe lîngă dîrzenie şi hotărîre, multă căldură interioară. Secretarul de partid devine în interpretarea ei un vajnic apărător al „stăpînilor noştri — cititorii", oamenii muncii. Sergiu Tudose (Romeo) a redat natura de argint viu a reporterului special, vioiciunea sufletească şi verva lui contaminantă. Stelian Pepene (Brînduş) a fost prea timorat şi lipsit de aripile romantice pe care i le-a conferit autorul. Smaranda Manoliu într-un rol episodic (Pietrosu) a izbutit o creaţie de reţinut prin firescul şi spontaneitatea trăirii. Romel Stînciugel (Mişu Rozenblum) a evidenţiat în primul rînd dragostea secretarului de redacţie faţă de soarta ziarului, zbuciumul lui legat de eventuala întîrziere a apariţiei acestuia, satisfacţia de a ieşi din încurcătură.

* * *

Noile versiuni scenice ale *Ziariştilor* au confirmat marea înrîurire pe care o exercită pilda ziariştilor comunişti asupra conştiinţei publicului. Meritoriu e faptul că în toate spectacolele s-au accentuat superioritatea morală şi intransigenţa constructorilor vieţii noi. Tabăra eroilor pozitivi s-a afirmat cu vigoare, depăşind în toate compartimentele, prin spirit şi avînt, pe cei de teapa lui Tomovici şi Pamfil. De pe scenă a răsunat cu însufleţire mesajul eroilor comunişti, mesaj care sădeşte în inimi încrederea şi bucuria de a ne număra printre oamenii situaţi alături de Cerchez.

În acelaşi timp, cele trei noi versiuni scenice au constituit prilej de reuşite actoriceşti: Ion Marinescu, Eugen Nagy şi Eugen Ţugulea (Oradea), Eugen Popescu şi Ion Pîslaru (Brăila), Cornel Nicolescu, Smaranda Manoliu şi Sergiu Tudose (Institutul de Teatru) au dovedit o grijă vrednică de elogii în accentuarea trăsăturilor de caracter care definesc personajele interpretate. Prin diversitatea tipurilor realizate, chiar atunci cînd era vorba de unul şi acelaşi personaj, aceşti actori, şi alături de ei şi alţii din spectacolele analizate, au demonstrat inepuizabila gamă de interpretare de care dispun tinerii noştri actori.

Ziariştii au trăit la cîţiva ani de la prima lor apariţie pe scenă o nouă strălucire. E o biruinţă nu numai a autorului, ci şi a teatrelor care au pus în scenă această piesă.

Cronicar

ACOLO UNDE SE PRĂBUŞESC ILUZIILE

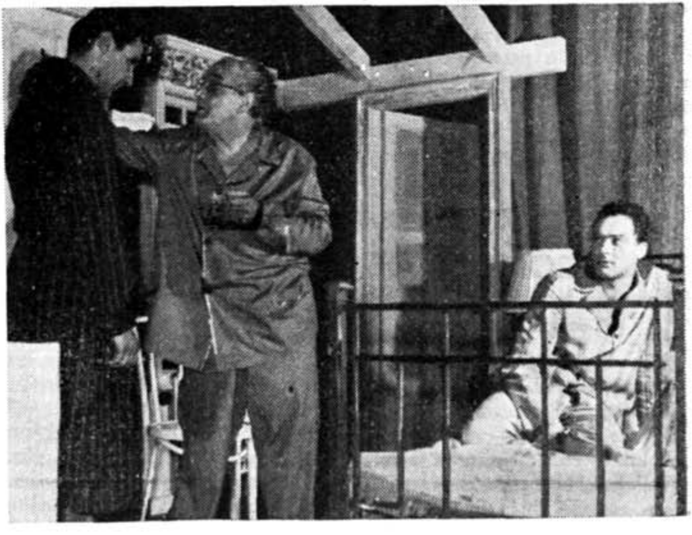
Teatrul Municipal: *Moartea unui comis-voiajor* **de Arthur Miller**

În patria sa, America, Arthur Miller este recunoscut şi refuzat totodată. Premii mijlocii, premii prestigioase şi premii faimoase, culminînd cu imbatabilul — în Statele Unite — „Pulitzer Prize", i-au însoţit la rînd conturarea personalităţii de dramaturg. Broadwayul l-a dat însă uitării în ultimele stagiuni, eliminîndu-l — nu se ştie pînă cînd — de pe afişe. „Îl propunem pe Arthur Miller la titlul de dramaturg nr. 1 al Americii de azi!" — scria un cronicar dramatic, exprimînd o opinie mai generală —, dar comisia senatorială însărcinată cu cercetarea stărilor de spirit „antiamericane" s-a arătat circumspectă, anchetîndu-l în forme grave şi jignitoare, date fiind vederile sale progresiste. Asemenea contradicţii nu au un înţeles prea obscur. Nu este un secret că libertatea de gîndire, din suita idilicelor libertăţi vînturate de apologeţii modului de viaţă american, e o figură de stil. Iar umanismul gîndirii lui Arthur Miller preferă cazuisticii înstrăinate de realitate, filonul cu mult mai valoros al împrejurărilor sociale, din care a desprins necesitatea apărării adevărului şi demnităţii omului, în raporturile lui cu mediul neprielnic al junglei capitaliste. Ceea ce il face suspect în cercurile congresionale care, vezi bine, ştiu la nevoie să-şi arate colţii. Cît despre Broadway, nu stă în firea companiilor teatrale dispuse de-a lungul celor 20 de kilometri de „cultură" yankee, să macine la nesfîrşit grăuntele preţios — drama cu orientare socială — acolo unde voga pieselor „negre" şi alifia producţiilor „sexy" se arată mai rentabile, cultivînd lesnicios curiozitatea maladivă a unui public deschisă la psihanalize, angoase existenţialiste şi hăţişuri mistice.

Moartea unui comis-voiajor, cu care Teatrul Municipal şi-a îmbogăţit repertoriul, este opera de căpătîi a creaţiei lui Miller. Cronologic, ea a fost scrisă după *Toţi fiii mei* şi înaintea *Vrăjitoarelor din Salem,* ambele reprezentate la noi în anii din urmă. Cu *Moartea unui comis-voiajor* Arthur Miller poate fi socotit iconoclast: minuind mijloacele analizei realist-critice şi ironia amară, plasată faţă de un obiectiv precis, el aruncă aici peste bord idolul aţîţătorului „prosperity" american, pentru ca farsa acestuia, întreţinută demagogic, să-şi denunţe înfăţişarea absurdă şi răsuflată. Deoarece realitatea destinului americanilor de rînd acoperă dezbaterea din piesă pe toată întinderea ei, cu alte cuvinte fiind vorba de o tratare de pe poziţii critice a unor probleme actuale ale modului de viaţă american, caracterul militant al scrisului lui Miller se verifică într-o măsură deplină, ca şi limitele concepţiilor sale referitoare la eliberarea omului din marasmul societăţii capitaliste.

America marii finanţe are talentul de a şoca prin parada aparenţelor, însă în spatele lor, pe „scara de serviciu" — cum nota un ziarist sovietic — mirajul prosperităţii se stinge. Miller a ales „scara de serviciu", privind aparenţele din interiorul lor. *Moartea unui comis-voiajor* fixează ca erou contribuabilul american din mica burghezie, cu o existenţă liliputană în angrenajul de foc şi gheaţă al intereselor businessmenilor, americanul anonim, nu tocmai liniştit. El se numeşte Willy Loman. Pînă la deznodămîntul tragic anunţat în titlu piesa începe cu momente din viaţa familiei Loman, care prin desele retrospective capătă apoi extindere. Ca aparenţe: o locuinţă fără pretenţii în cartierul Brooklyn (statul New-York) — proprietatea încă neachitată complet a Lomanilor. Comis-voiajorul are propriul său turism, şi de la acesta la frigider, sau de la instalaţia de apă caldă la împărţirea tradiţională a camerelor, totul pare orînduit

★



Victor Rebengiuc (Bif), Jules Cazaban (Willy Loman) şi Mircea Albulescu (Happy) pentru a satisface un trai lipsit de griji sîcîitoare. Şi realitatea: termenele de scadenţă a ratelor s-au înmulţit cu fiecare obiect cumpărat, şi ele absorb fără întrerupere, an după an, cîştigul săptăminal realizat anevoios. Ultima rată coincide cu ieşirea din uz a turismului sau răcitorului, iar sfîrşitul datoriilor pentru casă cu însuşi crepusculul proprietarilor. Brooklynul pitoresc din tinereţea eroului a fost asimilat cu timpul de imensitatea spaţiului newyorkez. În împrejurimile casei, parchetele de verdeaţă şi idila ulmilor au dispărut, înlocuite de ciment, cărămizi şi piatră. Treptat, gospodăria omului bun, care aflase odinioară un refugiu de linişte la periferia metropolei, a devenit o insuliţă sufocată din toate părţile şi un vestigiu al visului de pace cîmpenească, la care năzuieşte, după peregrinările zilnice, măruntul voiajor comercial. Acesta este peisajul în care eroii încep să se desfăşoare, dirijaţi de o idee pusă în valoare cu remarcabilă forţă artistică: dezastrul ce îl implică încrederea oarbă în succesul miraculos de viaţă, preconizat la megafonul „prosperităţii" americane.

Victor Rebengiuc (Bif)

După ani numeroşi de continuă agitaţie, pe drumuri lungi, străbătute în tovărăşia valizelor cu mostre, Willy Loman este un om sfîrşit, demoralizat, în pragul sinuciderii. Astfel debutează eroul piesei. El poartă povara eşecului total în viaţă şi responsabilitatea ratării fiului mai mare, Bif. Cum a ajuns Willy Loman o epavă şi ce resorturi au provocat tragedia? Răspunsul este dat prin scurte incursiuni în trecutul personajelor, paralel cu plasarea în prezent a acţiunii dramatice, procedeu asupra căruia vom reveni. Idealistul, inimosul, harnicul Willy Loman şi-a orientat şi continuă, învins, să-şi orienteze speranţele, în direcţia şanselor de îmbogăţire subită şi glorioasă, pe care propaganda modului de viaţă capitalist le flutură pe dinaintea ochilor însetaţi. A crezut în ceasul cînd va putea încheia tranzacţii în stil mare pentru firma sa, respectat de la distanţă şi răsplătit cum se cuvine. A rămas însă un funcţionar umil, puţin caraghios, pe care, îmbătrînind, vechii clienţi îl dau uitării, iar firma îl concediază. Şi-a crescut copiii, Bif şi Happy, în nota „calităţilor" pe care tînărul de succes trebuie să le inspire, pentru a se face remarcat în cercurile de afaceri: vigoare fizică, fără nevoia cunoştinţelor pozitive, aerul „simpatic" şi „personalitatea" înţeleasă ca intrepiditate, iniţiativă în comerţ şi spirit dominator. Dar primul se deconcertează din adolescenţă, în urma luării nevinovate de contact cu un păcat al tatălui, iar celălalt, suficient şi afemeiat, alege o existenţă mediocră. Încolţit de datorii, cu salariul tăiat la o vîrstă cînd spera gratificaţii pentru serviciile aduse firmei şi mai apoi înlăturat, resimţind dispreţul fiului rătăcitor, Bif, în sfîrşit, realizînd imensa decepţie a insuccesului total, bătrînul Loman oboseşte, devine iritabil, aproape greu de suportat şi alunecă în sincope care, îndepărtîndu-l bolnăvicios de realitate, îl fac să trăiască cu voce tare, de unul singur, trecutul de iluzii greşite, drept paleativ.

Linda, soţia sa, concepută ca o icoană a purităţii conjugale, caută cu adîncă înţelegere să-l sprijine: „Nu spun că Willy Loman este un om mare. N-a cîştigat niciodată mulţi bani. Numele lui n-a fost niciodată în ziare. N-are nici cel mai frumos caracter de pe lume. Dar este o fiinţă omenească şi se întîmplă cu el ceva groaznic. Nu trebuie lăsat să cadă în groapă ca un cîine bătrîn, trebuie să i se dea o mînă de ajutor!" Este o chemare împotriva nesocotirii victimelor „raiului" capitalist. În această participare sinceră a dramaturgului la consecinţele dureroase pentru viaţa oamenilor simpli din America, ale otrăvitoarei propagande făcute formelor de viaţă capitaliste, constă atitudinea înaintată, umanismul şi gestul de revoltă marcate de Arthur Miller.

Pentru a încheia sumar relatarea subiectului, voi adăuga că după o ultimă bătaie de aripi, ratată şi ea, care a reanimat o clipă şansele unei „mari lovituri", Willy

Loman se sinucide, gîndind că cei 20.000 de dolari ai societăţii de asigurare vor împlini achitarea datoriilor şi totodată capitalul necesar copiilor pentru a se pune în mişcare. A murit văzînd în aceasta o afacere.

Tehnica retrospecţiilor, a raportării acţiunii prezente la trecut, aşa cum apare în piesă, poate face loc unor discuţii speciale. Amintim că procedeul retrospectivei şi al „dublei replici" (ceea ce spune şi ceea ce gîndeşte personajul) este mai de mult şi amplu folosit în dramaturgia apuseană, în special în unele piese ale lui Eugen O'Neill, ca mijloc de analiză psihologică, sau, ceea ce este mai frecvent, ca mijloc al psihanalizelor freudiene în vogă. Calitatea replicii retrospective în *Moartea unui comis-voiajor* este că ea nu marchează „furii psihopatice", cum se întîmplă în *Straniul interludiu* al predecesorului citat, ci se integrează în logica dramei ca o ilustrare a unor împrejurări determinante din viaţa eroilor. Întors spre trecut, chemînd din memorie imaginea fratelui său Ben care „a intrat în junglă la 17 ani şi a ieşit din ea la 21 ani, bogat", sau frînturi din zilele de speranţă, Willy Loman nu demonstrează, pur şi simplu, simptomele unei tulburări nervoase, ci incapacitatea sa funciară de a-şi dovedi cine este, renunţînd la idealuri absurde.

Ca tip social, Loman aparţine categoriei mic-burgheze şi nu proletariatului. Raporturile sale cu Howard Wagner, proprietarul firmei, sînt în general amicale, expresie a cointeresării lui în prosperitatea afacerilor. Păcatul iniţial, eroarea pe care o săvîrşeşte Loman, constituie, din punctul de vedere al autorului, prilejul dezgolirii caracterului făţarnic al „democratismului" relaţiilor dintre patron şi salariat, aşa cum este el trîmbiţat în America. Această eroare, de care Willy Loman nu îşi dă seamă, constă în confundarea preţuirii de care presupune că se bucură în ochii patronului, acordată în trecut şi de bătrînul Wagner, în confundarea libertăţii de a purta cu el discuţii degajate, de la egal la egal, cu posibilitatea de a fi menţinut în slujbă, ocrotit la bătrîneţe şi la nevoie protejat, din considerente sentimentale. Ca şi cum tutuindu-l fără supărare pe patron: „*Hello, Howard !*", este unul şi acelaşi lucru cu: „*Nu ai dreptul să mă concediezi !*" (replicile subliniate sînt fictive).

Ca salariat, Willy Loman posedă numai ceea ce Marx numeşte o „marfă curioasă, *forţa de muncă*" (s. n.), de care capitalistul are nevoie atît timp cît ea reprezintă o valoare utilizabilă în producţia ce o finanţează. „Ceea ce îl interesează este numai şi numai maximul de forţă de muncă ce poate fi pusă în funcţiune..." [1]. Cînd valoarea capacităţii de muncă a individului scade sau se degradează, dintr-o cauză sau alta, patronul înlătură fără scrupule pe cel vizat. În acest caz, „democratismul" relaţiilor dintre ei nu foloseşte la nimic. Ceea ce se întîmplă, în fapt, cu Loman. Conştiinţa sa nu acţionează însă în sensul înţelegerii acestor cauze, fiindcă mirajul îmbogăţirii i-a tocit simţul critic. El duce în mormînt întreaga sa deznădejde, privindu-şi dezorientat nereuşita, ca pe o ingratitudine a soartei şi nu ca un rezultat nefast al raporturilor din societate.

Se pune întrebarea dacă Miller însuşi, ca autor, a fost consecvent în analizarea cauzelor sociale pe care se intemeiază asemenea tragedii. Fiindcă este de aşteptat ca o dezbatere de adîncimea acesteia să cuprindă în final o rezolvare cît de timidă, dar istoriceşte valabilă a problemei. Multor întrebări însă autorul nu le dă un răspuns clarificator. Întrebăm şi noi, ca Willy, „cum a reuşit" Charley pe care îl detestă, să facă avere? Şi „cum a reuşit" Bernard, fiul acestuia, deşi primul este mai limitat decît Loman, iar celălalt mai puţin „simpatic" decît Bif? Din construcţia piesei, pare că ei au devenit prosperi fiindcă „şi-au văzut de treabă" cu bun simţ, perseverînd „la locul lor" în chip realist şi nu hazardat. Sau „legea junglei", de care aminteşte Ben, a impus şi în cazul carierei lor? Aici lucrurile nu sînt prea clare. Este chiar de mirare că tocmai Charley rosteşte la mormîntul lui Loman, concluzia autorului: „Willy a fost o victimă a mirajului prosperităţii noastre americane. Ca el sînt mulţi, zeci şi sute de mii". Charley înseamnă la rîndul lui cît şi Howard. El este cel indicat să conchidă?

Pe de altă parte, relaţiile dintre Willy şi Bif, deşi reţin tot interesul pentru formele dramatice pe care le iau, nu justifică întru totul proporţiile de cataclism ce le-a avut asupra băiatului, descoperirea infidelităţii tatălui, mai mult întîmplătoare, faţă de Linda. Explicarea nereuşitei sale în viaţă capătă o deviere, în sensul unor complexe şi vicii ascunse, pierzînd din forţa de generalizare.

Pe alocuri, transpare ca un remediu ideea vieţii sănătoase la ţară („Plecaţi din aceste oraşe, ele sînt pline de vorbe, de rate de plată şi de tribunale !"). Aşa cum o traduce practic Bif, prin stabilirea în Texas, ea nu poate constitui o soluţie, pentru simplul motiv că înseamnă o întoarcere la primitivitate. Se manifestă aici acele păreri greşite ale lui Miller, după care „civilizaţia industrială" echivalează cu deprecierea omului, oprit să se dezvolte armonios.

---

[1] Marx. *Capitalul*, vol. I, p. 257, Ed. P.M.R., 1948.

Fără a trece cu vederea aceste limite, rezultate din neaprofundarea unor realităţi sociale şi din „neutralitatea" poziţiei autorului faţă de tendinţele majore care se înfruntă în societatea americană de azi, *Moartea unui comis-voiajor* rămîne, prin conţinutul ei progresist, între valorile cele mai de seamă ale literaturii dramatice apusene de astăzi.

Spectacolul Teatrului Municipal cu *Moartea unui comis-voiajor* transmite, nu fără inegalităţi, patosul lăuntric al piesei. Aportul regiei este apreciabil în alcătuirea distribuţiei, profilată atent, cu o intuiţie care se cuvine subliniată. Nu pot fi surprinse, în spectacol, ostentaţii regizorale, şi dacă este adevărat că regizorul este cu atît mai prezent, în montarea unei piese, cu cît el „nu se vede", atunci putem aprecia ca o confirmare a acestui deziderat, *discreţia* lui Dinu Negreanu.

Tragedia Lomanilor este pusă în valoare prin accentuarea laturii demascatoare a piesei, a înţelesului ei social concret şi prin estomparea unor implicaţii psihologiste, cam tulburi şi de un subiectivism uşor forţat. Cele mai bune momente ale spectacolului, cu deosebire finalul, trimit peste rampă, vibrant, adevărul plin de semnificaţii al unor idealuri nimicite. Ceea ce textul oferea totuşi ca *gradare* a situaţiei fără ieşire în care Willy Loman se zbate, nu s-a fructificat pe deplin. Au fost tratate în grabă scenele cînd disperarea lui se loveste de nepăsarea inflexibilă a proprietarului firmei, ca şi acelea cînd singura şansă — serviciul oferit de Charley — nu rezolvă nimic, fiind imposibilă, pentru bătrîn, acceptarea unui compromis.

Remarcăm creaţia lui Victor Rebengiuc (Bif), foarte valoroasă, constituind nu prima oară, dar mai bine ca oricînd, o afirmare a posibilităţilor sale de interiorizare, într-o expresie concentrată, nuanţată şi sobră. Stăruie, în interpretarea dată acestui rol dificil, nu atît vlăguirea şi complexul de cleptomanie (din bagajul personajului), cît mai ales inteligenţa, conştiinţa revoltată împotriva drumului pe care persevereazǎ tatăl său, dorinţa de a se regăsi, dincolo de dezorientarea care i-a viciat propriul drum în viaţă. Spre deosebire de Bif, fratele său mai mic, Happy, este mult mai puţin contorsionat. Superficialitatea tip „dandy", care îl caracterizează, apare în jocul lui Mircea Albulescu, punctată însă de unele accente, le-am numi agresive, cărora tînărul interpret le-a fost tributar şi în alte roluri.

Cu greu putea fi găsit la noi, un actor mai potrivit pentru Willy Loman, decît Jules Cazaban. Excepţionala mobilitate, contactul cerebral cu rolurile şi plasticitatea jocului său, apoi capacitatea de a realiza „culoarea locală" a personajelor interpretate îl indicau neîndoielnic în această distribuţie. Bătrînul Loman se desfăşoară pe o partitură dramatică întinsă, care presupune virtuozitate (alternanţa realităţii apăsătoare a prezentului cu trimiterile retrospective, de o gamă îmbelşugată). Jules Cazaban a avut aici şi adîncime, şi gravitate, şi variaţie. El a adoptat tonul firesc al emoţiei, măsură şi tact în expresie, acolo unde ar fi ispitit din umbra rolului, într-o viziune greşită, un suflu morbid. Fapt regretabil — actorul fărîmiţează uneori, în vorbire şi gesturi, imaginea personajului, probabil dintr-o insuficientă stăpînire a replicilor. Ceea ce l-a condus — dar aceasta poate fi şi o greşeală de concepţie — către o manieră uşor melodramatică, se înţelege, inadecvată.

Arătam că Linda imploră: lui Willy „trebuie să i se dea o mînă de ajutor!" Ea caută — şi nu găseşte — o soluţie, ilustrînd o stare de spirit ocrotitoare şi duioasă, dar numai atît. Miller nu a sugerat o soluţie anume şi era cu neputinţă ca interpreta (Clody Bertola) să o fi trasat. Credem însă că glasul actriţei încearcă prea des strunele plînsului, accentuînd dilema mesajului purtat de personaj. În finalul piesei, Linda are ultimul cuvînt. Aici Clody Bertola a atins perfecţiunea tragică a doliului pe care monologul Lindei îl semnifică. Aceasta înseamnă foarte mult.

Identitatea confuză a lui Charley, despre care am amintit, s-a tradus *ad-litteram* în spectacol. El apare incert în interpretarea lui Ion Manta, dar altfel, după cît se pare, nu se putea. Alte cîteva apariţii nu întregesc caractere propriu-zise: Ben, care a smuls diamante din junglă, învăţînd legile junglei (aluziile la societatea americană sînt transparente), se erijează în *alter-ego* al lui Loman; Ionescu-Gion, care rosteşte replicile celui mort (pentru că Ben este mort, dar îşi face intrarea chemat de memoria lui Willy), pare descins din filmele cu cow-boy, deşi ar fi trebuit să întrupeze nu numai spiritul aventurier, ci şi latura burgheză a răposatului.

Arhitectul Paul Bortnovski a construit interiorul secţionat al vilei Lomanilor cu grijă pentru detalii şi stil (America, începutul secolului, case plătibile în rate, cum asigură şi programul de sală). Retrospectivele se joacă la nivelul rampei, cu elemente sumare — şi sugestive — de mobilier.

Este un spectacol care angajează, hotărît, mai mult, prin condiţia textului, decît *Omul care aduce ploaie*.

Emil Mandric

EFORTURI SCENICE LA UN TEXT DEFICITAR

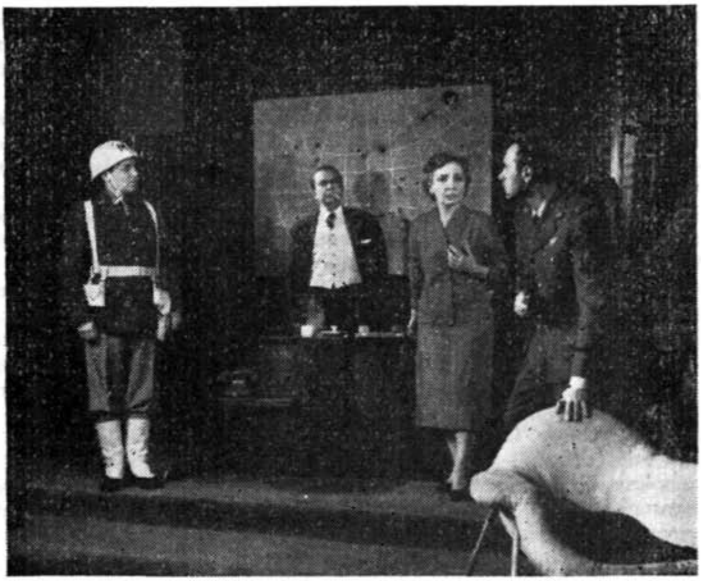
Teatrul Armatei: ***Opriți-l pe Dick Warings*** **de N. Tăutu și St. Bucevski**

În evoluția de dramaturg a poetului Nicolae Tăutu se manifestă o inexplicabilă inconsecvență. Dacă ar fi să analizăm drumul parcurs de scriitor de la *Furtuni de primăvară* la *Zbor de noapte* și de la *Ecaterina Teodoroiu* la *Opriți-l pe Dick Warings,* căutind expresia unei oarecare ascendențe, observăm cum elementele calitativ superioare ale primelor lucrări au devenit în lucrările următoare scăderile lor, cum ceea ce s-a ciștigat în unele, s-a pierdut în celelalte. Cel mai edificator și mai proaspăt exemplu ni-l oferă confruntarea ultimelor două piese. *Ecaterina Teodoroiu* s-a impus prin umanismul simplu și înflăcărat al personajelor, ceea ce ar fi trebuit să caracterizeze în primul rînd și lucrarea inspirată pe o temă atît de amplă ca lupta pentru pace : *Opriți-l pe Dick Warings*. Din păcate, ceea ce constituie principala slăbiciune a acestei lucrări, ceea ce îi lipsește este tocmai umanismul.

Asumîndu-și împreună cu St. Bucevski răspunderea noii piese, Nicolae Tăutu a urmărit să întreprindă un rechizitoriu la adresa lumii capitaliste și a freneziei războinice, lume pentru care noțiunile de etică și umanitate capătă înțelesuri mercantile, pentru care omul nu mai reprezintă decît o simplă sursă de profit, pentru care banul anihilează orice afecțiune, orice sentiment, orice speranță. Și pentru a înlesni rechizitoriul, autorii ne introduc în intimitatea acestei lumi, acolo unde se nasc afaceri și bombe.

Căutînd să deslușim sensurile și virtuțile acestui rechizitoriu, sîntem solicitați dintru început de rezonanța imperativă a titlului. Se desprind din această formulare — *Opriți-l pe Dick Warings* — trei întrebări pe cît de simple, pe atît de semnificative : cine este Dick ? ce acțiune întreprinde el ? și de ce trebuie oprit ? Răspunsurile pe cît de semnificative, pe atît de simple, vin mai repede decît ne-am fi așteptat. Chiar în actul I, din primele scene, aflăm hotărîrea înaltului senator american John Warings, de a împuternici pe fiul său, locotenentul de aviație Dick Warings, să efectueze primele zboruri cu încărcătură atomică pe avioanele fabricate de dînsul. Avem, prin urmare, clarificate datele problemei. Urmează elucidarea ei. Fiul senatorului năzuiește, visează să zboare. Dar fiul senatorului e slab, e plăpînd, e inapt — prin constituția sa fizică — împlinirii visului. Terorizat de acest gînd, se apucă de băutură. Iată însă că senatorul (nu tatăl) îi oferă pe neașteptate prilejul rîvnit. Slăbănogul, anemicul, interzisul, trăiește de acum beatitudinea dominației. Se va vedea, în sfîrșit, plutind ca un semizeu deasupra omenirii, uimind-o și înfricoșînd-o prin măreția forței sale. „Nu știu oamenii ce minunate sînt aceste zboruri... Parcă aș avea sub mine nu o încărcătură atomică sau cu hidrogen, ci destinul întregii omeniri. Și ce bine este să zbori, stăpîn pe soarta lumii". (Actul II). Sensul și prețul acestei temerare măreții îi sînt indiferente. În frenezia împlinirii visului, cel îndrăgostit de albastrul văzduhului, cel care rîvnise de mic să fie puternic și sus, nu-și mai pune nici o întrebare legată de secretul acestei neașteptate împliniri. Preferă să bea în continuare (de data aceasta, probabil, de bucurie). Aflăm însă, spre sfîrșitul primului act, explicația cuvenită. Senatorul, deși perfect conștient de rezistența îndoielnică a avioanelor sale, îi acordă lui Dick dreptul de a zbura, spre a beneficia astfel de o garanție morală, în fața celeilalte firme — „Vulton" — care-l concurează cu mai mulți sorți de izbîndă. La baza actului de înaltă filantropie paternă, stă astfel același interes meschin, josnic, care-i caracterizează în general pe exploatatori și care se materializează în ultimă instanță în aceeași expresie : banul. Banul care dezumanizează și ucide. În numele acestui ban, fabricantul-senator își aruncă în brațele înspăimîntătoare ale morții, fără o tresărire sau o lacrimă, pe propriul și unicul său fiu. Iată, deschizîndu-se aici, una din paginile cele mai demascatoare ale rechizitoriului.

Din acest moment, conflictul își conturează polii ; la un capăt despotismul și venalitatea mercantilă — John Warings — la celălalt, sensibilitatea și căldura umană — Rose Rood (Rose Rood fiind un fel de doică a lui Dick). Între acești poli, angajați în acțiunea și conflictul de bază al piesei, evoluează cîteva personaje cu funcții mai mult sau mai puțin apropiate de subiect. Definim aceste funcții în raport cu atitudinea lor față de acțiunea senatorului. Unii, din preajma lui Dick, nu iau nici o atitudine ; ei sînt Steve, Smith și Gipsy. Ei se rezumă la comentarii de diferite nuanțe critice la adresa zborurilor cu încărcătură atomică în general, și la acțiuni separate, ilustrative, care nu se integrează organic în conflict. Astfel, Steve și Smith



Scenă din actul II

refuză să mai zboare, conştienţi de semnificaţia socială a acestui protest şi de proporţiile pe care le-ar dobîndi extinderea lui în masă, dar refuzul lor nu are absolut nici o legătură cu planul conflictului, desfăşurîndu-se în afară, ca un caz separat, cu totul independent. De aceea, actul III, dedicat în întregime anchetării lor, este prin excelenţă, o piesă într-un act. Alţii, din preajma senatorului, preferă să accepte situaţia şi chiar s-o înlesnească, spre a nu se expune prejudiciilor şi, în definitiv, spre a nu pierde cîteva procente care li se oferă drept remuneraţie. Aceştia sînt : prusacul von Stromm care „a venit ca prizonier în America şi se întoarce acum ca învingător" ; generalul Cooper, un om de afaceri în uniformă, de o perfidie candidă ; un medic cu gradul de colonel, autor al referatului care certifică rezistenţa piloţilor pe avioanele Warings ; Alice Duncan, o femeie „fără scrupule", asociată de cîteva ore (şi procente) a domnului senator. Între ei există o armonie deplină, determinată de comunitatea intereselor şi a dividendelor. O singură contradicţie sparge această armonie (atunci cînd nu se mai întrezăreşte nici un mijloc de a se dezlănţui punctul culminant). Este contradicţia sentimentală John-Alice. Senatorul, spirit instabil şi aventuros, o părăseşte la un moment dat pe Alice (între actele II şi III) şi se căsătoreşte, departe de parteneri şi de rosturile piesei, cu o întîrziată marchiză din Franţa. Această infidelitate spulberă perspectivele fostei amante, care se vedea realizîndu-se cîndva printr-un act similar, şi determină o ruptură a legăturilor obişnuite, de dragoste şi afaceri, între ea şi John. Din gelozie, Alice se răzbună, dezvăluind lui Dick şi Rose, în final, secretul atît de mult camuflat. Ceea ce provoacă izbucnirea isterică a lui Dick, şi reflexul conştient, de semnificaţie tragică, al doicii, care îl împuşcă.

Prea puţini sînt cei care opun o rezistenţă activă traducerii în fapt a hotărîrii lui John. Pe firul principal al acţiunii (care străbate, de altfel, căi întortochiate) se întîlnesc numai două personaje : colonelul Petersen şi Rose Rood. Ce pot să facă demnitatea şi sensibilitatea atunci cînd nu sînt conjugate cu energia ? Nimic, sau cel mult... ceva, nu însă ceea ce trebuie. Aşa, de pildă, colonelul Petersen, care comandă în actul I regimentul de aviaţie din care face parte şi Dick, interzice, printr-un ordin cît se poate de categoric, ca acesta să mai piloteze vreun avion. Din momentul în care senatorului i se aduce la cunoştinţă acest ordin şi pînă la plecarea vaporului colonelul este destituit şi transferat pe avioanele de transport din Africa. Odată cu acest transfer, colonelul părăseşte, bineînţeles, şi piesa (revenind abia în final). Mai solicitată şi mai interesantă pare evoluţia personajului Rose, de la implorările sterile din primele acte, la protestele vehemente din ultimul act şi la gestul disperat din final, cind apasă ea însăși pe revolverul care de mult trebuia să ţintească vinovaţii şi îl ucide acum pe Dick. Numai că soluţia nu ni se pare recomandabilă şi glonţele nu rezolvă problema. În locul lui Dick va zbura altcineva (care nu va avea probabil o doică atît de grijulie) şi John — sau Vulton — îşi vor încasa cu seninătate beneficiile. Replica adresată de către Rose lui John: „Tu l-ai ucis! Voi l-aţi ucis! Voi mi l-aţi ucis!" sună într-adevăr ca un aspru act de acuzare, căruia îi lipseşte însă *sentinţa*. Rose nu putea s-o dea şi nici nu era indicată s-o facă.

Autorii au ajuns aici din cauza unui viciu de conţinut. Dick Warings nu reprezintă demenţa războiului rece, ci criza unui organism defectuos. Irascibilitatea sa e provocată de obsesia slăbiciunii şi de multe complexe de inferioritate. Pentru a-şi înfrîna această obsesie, tînărul aviator bea. Prin urmare, atunci cînd se pune problema interzicerii zborurilor sale şi se invocă drept argument această predilecţie alcoolică, acţiunea se reduce la un caz strict individual şi izolat, şi se minimalizează. Atributele cu care a fost înzestrat personajul principal nu sînt tangente cu semnificaţia socială a zborurilor efectuate de tinerii aviatori americani, îmbătaţi de nevroza războiului rece. Pe o premisă falsă, nu se poate naşte un conflict adevărat. Toată disputa dramatică dintre Rose şi senator capătă o traectorie redusă la cadrul particularului.

Reiese din desfăşurarea acţiunii, cu toată străduinţa autorilor de a ne demonstra, prin discuţii interminabile, contrariul, că patologicul devine o cauză a războiului rece. Ceea ce e o inversare a raporturilor între cauză şi efect. Starea aceasta de irascibilitate extremă, de demenţă aproape, este în realitate provocată de politica cercurilor imperialiste, care susţin şi promovează cu un sadism nemaiîntîlnit măcelul nervilor, şi nicidecum de constituţia fizică mai mult sau mai puţin normală a cutărui individ. Această stare poate fi cel mult o condiţie. Adevăratul efect se produce în umbra unei singure clipe. Şi de fapt, acolo a scăpărat scînteia adevăratei drame sociale, fără ca autorii s-o bănuiască. Redăm aci cuvintele a două personaje. Dick personajul principal: „Ţii minte cînd eram copil, eram slab şi fricos. Acest gînd mă obseda. Mă înnebunea. Această haină de aviator mi-a dat puterea". Şi mai departe: „Asemenea zboruri sînt numai pentru oameni superiori. Lor le aparţine lumea. Mai bine să fii privit cu teamă, decît cu milă...". Rogers, personaj episodic: „Adjutantul aviator Rogers s-a îmbătat. Ptiu! Straşnic s-a îmbătat... L-aţi întrebat pentru ce?... Adjutanul Rogers s-a săturat de toate. Rogers, mergi în Japonia! Rogers, mergi în Coreea! Rogers, mergi în Taivan! Rogers, mergi la Hamburg! Rogers, trage! Rogers, ucide! Şi lui Rogers îi place să cînte... Ascultaţi-mă! (cîntă)". Vorbesc aici un bolnav şi un beţiv, amîndoi aviatori care au zburat pe avioanele cu încărcătură atomică. Boala este incurabilă; beţia este lucidă, amară, ironică, tristă, ameninţătoare şi, mai ales, *dramatică*. Ne-am fi aşteptat ca drama unui om să intereseze mai mult pe autori, decît crizele unui bolnav. S-ar fi evitat astfel caracterul singular al problemei, pentru o semnificaţie plurală.

Eroarea este determinată de faptul că autorii au neglijat investigaţia profundă a mediului şi relaţiilor sociale caracteristice, fără de care sfera de asociaţii nu poate depăşi limitele particularului.

O asemenea investigaţie ar fi stimulat fără îndoială unitatea de concepţie şi de acţiune a piesei. O selecţie a elementelor esenţiale, capabilă să ofere substanţă şi consistenţă dramei, să-i dea nu numai întindere, dar şi adîncime, ar fi concentrat firele acţiunii şi le-ar fi dat o direcţie mai eficace. Conflictul s-ar fi conturat pe o bază solidă şi ar fi avut perspectiva unei desfăşurări dramatice ample, tocmai pentru că ar fi fost unic şi central. Ceea ce capătă în piesă expresie antagonică este facil şi adiacent. O asemenea investigaţie ar fi permis crearea unor personaje complexe (sau cel puţin simple) şi nu complicate. În acţiunea propriu-zisă, cu rosturi determinate, participă individualităţi eterogene, încărcate cu cel puţin o trăsătură inutilă.

În sfîrşit, o asemenea investigaţie ar fi înlăturat austeritatea didactică pentru emoţia artistică, mai convingătoare decît orice prelegere. Această austeritate a determinat nenumărate explicaţii, pe care personajele şi le dau nu din necesitatea de a se lămuri pe ele, ci din dorinţa de a convinge publicul de anumite lucruri care nu reies suficient din acţiune.

***

Premiera a avut loc la începutul primăverii, pe scena Teatrului Armatei. Aici spectacolul a căpătat o expresie mai unitară, datorită străduinţei regizorului Mircea Avram de a imprima un caracter mobilizator acţiunii, ceea ce a permis limpezirea pe alocuri a unor idei şi relaţii confuze în text. Ceea ce dă unitate şi semnificaţie spectacolului, derivă din sublinierea procesului de maturizare socială a personajului feminin Rose, care străbate drumul de la invocaţia firavă la acţiunea violentă şi elucidează astfel — pe un plan redus — punctul de vedere al autorilor. Elena Chiosa, în acest rol, încearcă un act de virtuozitate.

O vedem în actul I, în portul despărțirilor, îmbrățișînd cu toată dragostea de mamă pe Dick, și implorîndu-l să rămînă, căutînd în ochii fiecăruia, sclipirea unei umanități și a unui ajutor, frîngîndu-se în singurătatea și golul slăbiciunii. Acolo un singur om îi spune adevărul : colonelul Petersen. O vedem apoi în actul II pe pămîntul reînvierii fascismului, căutîndu-l pe Dick, zbătîndu-se să-l salveze de la pieire, înșelată de fiu, de senator, de medic, de prieteni, ridicată de poliție. Acolo este înăbușit adevărul. O vedem apoi în închisoare, mică, imobilă pe o bancă rece, cu ochii congestionați de indignare, secați de lacrimi — ascultînd ; ascultînd durerea unor aviatori care s-au lepădat de aripile criminale, ascultînd ipocrizia și cinismul anchetatorului, ascultînd strigătul de moarte înfricoșător al unor oameni. Acolo înțelege adevărul. O vedem în sfîrșit în ultimul act, demnă, stăpînă pe sine, înfruntînd cu dîrzenie despotismul senatorului, încercînd să mai salveze ceva, și apăsînd pe trăgaci simplu și copleșitor, cînd totul pare definitiv pierdut. Acolo a biruit adevărul. Dar ne întrebăm la sfîrșit, ce intensitate ar fi căpătat evoluția dramatică a acestei eroine, dacă autorul ar fi făcut un sondaj adînc în cutele sale sufletești nebănuite (și neexplorate), dacă n-ar fi obligat-o să debiteze anumite platitudini, dacă nu i-ar fi pus pe umerii ei firavi răspunderea unui conflict care o depășește ?

Urmărind expresia rechizitorială a textului, regizorul a indicat personajelor negative o desfășurare satirică. Cu excepția lui Geo Maican, cei cîțiva interpreți ai acestei faune au reușit să schițeze unele caricaturi abile. Constantin Irod — un general prusac, cu chelie și monoclu, autoritar, viclean și sprinten ca un resort; Aurel Rogalski — un om de afaceri în uniformă, ipocrit și laș, cam țeapăn și rigid ; George Sion — un medic felin și canalie nebănuită ; Nicolae Gărdescu — un procuror obez și sadic, de o excelentă expresivitate scenică ; Migry Avram-Nicolau — o cochetă șireată și înaltă, care știe să calculeze procente și situații. În ceea ce privește persoana senatorului, ea ne-a fost înfățișată într-o sobrietate rigidă de către Geo Maican, pe linia unei maxime accentuări a venalității și despotismului. Ceea ce, judecînd rolul pe toată întinderea lui, înseamnă o simplificare exagerată. Un joc exterior caracterizează interpretarea dată de Ion Punea, adjutantului Steve, cel care ar fi trebuit, prin ideile sale progresiste, să ni se înfățișeze apropiat, frămîntat de destinele partenerilor. Prin contrast, colegul său Eugen Petrescu, într-un rol mai darnic — sergentul Smith — a fost sprinten și volubil, comunicativ și sincer îndrăgostit de soare și adevăr. În două apariții episodice, Sergiu Dumitrescu și Natașa Nicolescu au conturat două profiluri interesante. Primul, un colonel demn, cald, reținut, abordînd o tristă (dar nu deznădăjduită) resemnare ; a doua, o bufetieră blondă, zglobie ca un fluture (cînd e în uniformă), agresivă ca o cocotă (cînd e în rochie-sac), și falsă, ca o lacrimă pe scenă, cînd plînge în preajma despărțirii de Dick.

N-am vorbit pînă acum de cel care trebuia să fie eroul principal. Dick circulă ca un caz patologic, undeva între prieteni și dușmani. Interpretarea lui Toni Zaharian, pe care l-am văzut la premieră, a accentuat într-o mare măsură din mozaicul de trăsături, pe cele clinice, capabile să justifice, în ultimă instanță, evadările frecvente și stranii ale personajului de pe făgașul normal. Toni Zaharian a adoptat astfel o mască crispată, o precipitare continuă, o bruschețe epileptică. Cînd o îmbrățișează pe Rose, parcă o face silit ; cînd rîde, rîde sinistru; cînd bea, devine obsedat. Cel mai reușit moment îl realizează în final cînd află adevărul și, în pornirea lui bolnăvicioasă, îi amenință pe toți cu moartea. Atunci într-adevăr simți proporțiile catastrofale ale demenței. Atunci, într-adevăr, simți că nimeni nu-l mai poate opri. Actorul domină scena, înfiorează sala. Și cînd spune, transfigurat de emoție : „Dick nu va mai plimba degeaba bombele“ — se produce un cutremur de indignare.

Dar regizorului i-au scăpat două momente, a căror rezolvare mai atentă ar fi adus pe aria semnificațiilor două idei prețioase. Este vorba, în primul rînd, de personajul Rogers, care a fost tratat ca un bețiv incurabil și agasant, de către Napoleon Crețu. Toată drama acestui personaj, exprimată într-o alură lucidă, ironică și lirică, în cuvintele citate de noi, a fost minimalizată și redusă la un divertisment facil. (O melodie oarecare revine în desfășurarea spectacolului, în cîteva momente-cheie : cînd oamenii se despart, cînd prietenii se întîlnesc, cînd Dick se pregătește să decoleze. Nu este greu de presupus ce semnificație ar fi dat întregului spectacol această melodie, dacă ea ar fi fost cîntată de Rogers și ar fi revenit ca un leit-motiv al dragostei de viață, în aceleași momente).

În al doilea rînd, e vorba de răsturnarea de situații din final. În clipa în care Dick fuge spre avion, senatorul (pînă atunci de altă părere) strigă înspăimîntat : „Opriți-l pe Dick !“ Acest reviriment, care concentrează într-o singură replică efectul unui șoc puternic, a fost neglijat în spectacol și, prin urmare, nu s-a transmis. Perspectiva pierde astfel din claritate, întrucît stindardele magnaților par a nu se fi clătinat nici măcar cu un centimetru. Rămîne însă, puternic și agitatoric, sunetul revolverului din mîna unei femei plăpînde, Rose Rood. Și rămîne, ca o impresie certă, efortul vizibil al colectivului teatrului de a lumina și îmbogăți în spectacol expresia insuficientă pe care autorii au dat-o unui important mesaj de luptă.

C. Paraschivescu

JALNICA FIGURĂ A INTELECTUALULUI MIC-BURGHEZ

Teatrul „C. Nottara" : *Vilegiaturiștii* de M. Gorki

„După cum știi, voi scrie un ciclu de drame. Asta-i sigur. Una dintre ele va înfățișa viața intelectualilor. O mulțime de oameni lipsiți de idealuri și deodată ! — între ei apare un om — care are un ideal ! Ce mai furie, tărăboi, urlete și larmă stîrnește !" îi scrie Maxim Gorki, în anul 1901 lui C. P. Piatnițki. Dar în momentul acela. Gorki nu știa încă, în mod limpede, cum va fi piesa. Curînd însă, se hotărăște să vorbească despre „acea parte a intelectualității ruse, care se trage din păturile democratice, dar, după ce a atins o anumită treaptă socială mai înaltă, a pierdut legătura cu poporul și deși e sînge din sîngele lui, ea a uitat de interesele poporului, de necesitatea stringentă de a lărgi viața lui".

Aceasta este ideea de bază a piesei *Vilegiaturiștii*, intitulată astfel pentru că autorul își consideră personajele trecînd prin viață aidoma unor oameni în vacanță, care au griji, în fond, puține, dar care gem tot timpul, fie că au mîncat mai mult decît e necesar, fie că pădurea prin care ei se plimbă nu este destul de umbroasă. Și fac din aceasta o dramă, se vaită, se socot nedreptățiți, jigniți.

Perioada premergătoare anului 1905, perioadă bogată în frămîntări de tot felul, în curente politice și artistice diferite, în căutări și renunțări, în elanuri și deznădejdi, l-a făcut să ia o poziție fățișă, în primul rînd în problema intelectualului care ar avea el, primul, datoria să facă puțină lumină în ceața aceasta de confuzionism, dar care, fie că provine din burghezie, fie că pornit din popor, a parvenit la burghezie, se lamentează pe toate tonurile în jurul propriului său „eu", și se îneacă în mocirla stătută a individualismului.

Dacă acest intelectual este medic sau inginer, preocuparea lui de bază este „să facă avere", să se îndestuleze, nu să ridice poporul la civilizație, la cultură. Dacă este scriitor, el se refugiază în cele mai reacționare curente artistice (decadentism, naturalism) și cîntă jalnic „cîntecul unei culturi în descompunere". El poetizează spaima vechii lumi exploatatoare, care se vede la capăt de drum, găsește explicații filozofice pentru propria lui descompunere morală, iar glasul său, spune Gorki, „răsună ca niște dangăte de clopot ce prevestesc moartea unei societăți egoiste, cu nervii măcinați, a unei societăți care și-a supraestimat puterile". Și tot despre acest soi de intelectual vorbește Gorki, cînd arată că el navighează pe o mare furtunoasă, dar într-o barcă de lemn putred, de la un curent la altul, mizînd astăzi pe filozofia materialistă și mîine pe cea idealistă, denaturînd sensurile uneia și exagerînd limitele celeilalte, fiind mereu în căutarea unui țărm la care să-și ancoreze fără greș măruntа lui făptură, dar negăsindu-l nicicînd, pentru că un asemenea țărm se refuză unei asemenea mărunte făpturi.

Încărcat cu o nestăvilită mînie împotriva acestei lumi, Gorki purcede la demascarea ei, în cîteva dintre piesele sale, *Micii burghezi* fiind, printre acestea, cea mai bine conturată. Scrisă în aceeași perioadă (1901—1904), piesa *Vilegiaturiștii* oscilează, ca gen, între frescă, dramă și satiră. De-a lungul a patru acte, personajele își poartă plictisul și infatuarea, se îmbată cu vorbe strălucitoare, dar seci, și se tem cumplit de adevăr, iar cînd cineva vine să le strige în față că viața lor este inutilă și că ei sînt sortiți pieirii, resorturile echilibrului lor se rup, iar furia, cu toate că grozav de zgomotoasă, se zbate aidoma unei păsări cu aripile frînte. Pentru că există cineva care îi acuză. Este doctorița Maria Lvovna, o replică — pe plan intelectual — a muncitorului Nil din *Micii burghezi*. Conștientă de menirea ei în societate, convinsă că semenii ei, oamenii din popor „ne-au trimis înainte ca să le deschidem drumul spre o viață mai bună", Maria Lvovna nu se mulțumește doar să se simtă ea însăși legată de popor, ci militează neconpierde astfel din claritate, întrucît stindardele magnaţilor par a nu se fi clătinat nici măcar cu un centimetru. Rămîne însă, puternic şi agitatoric, sunetul revolverului din mîna unei femei plăpînde, Rose Rood. Şi rămîne, ca o impresie certă, efortul vizibil al colectivului teatrului de a lumina şi îmbogăţi în spectacol expresia insuficientă pe care autorii au dat-o unui important mesaj de luptă.

C. Paraschivescu

JALNICA FIGURĂ A INTELECTUALULUI MIC-BURGHEZ

Teatrul „C. Nottara": *Vilegiaturiştii* de M. Gorki

„După cum ştii, voi scrie un ciclu de drame. Asta-i sigur. Una dintre ele va înfăţişa viaţa intelectualilor. O mulţime de oameni lipsiţi de idealuri şi deodată ! — între ei apare un om — care are un ideal ! Ce mai furie, tărăboi, urlete şi larmă stîrneşte !" îi scrie Maxim Gorki, în anul 1901 lui C. P. Piatniţki. Dar în momentul acela. Gorki nu ştia încă, în mod limpede, cum va fi piesa. Curînd însă, se hotărăşte să vorbească despre „acea parte a intelectualităţii ruse, care se trage din păturile democratice, dar, după ce a atins o anumită treaptă socială mai înaltă, a pierdut legătura cu poporul şi deşi e sînge din sîngele lui, ea a uitat de interesele poporului, de necesitatea stringentă de a lărgi viaţa lui".

Aceasta este ideea de bază a piesei *Vilegiaturiştii*, intitulată astfel pentru că autorul îşi consideră personajele trecînd prin viaţă aidoma unor oameni în vacanţă, care au griji, în fond, puţine, dar care gem tot timpul, fie că au mîncat mai mult decît e necesar, fie că pădurea prin care ei se plimbă nu este destul de umbroasă. Şi fac din aceasta o dramă, se vaită, se socot nedreptăţiţi, jigniţi.

Perioada premergătoare anului 1905, perioadă bogată în frămîntări de tot felul, în curente politice şi artistice diferite, în căutări şi renunţări, în elanuri şi deznădejdi, l-a făcut să ia o poziţie făţişă, în primul rînd în problema intelectualului care ar avea el, primul, datoria să facă puţină lumină în ceaţa aceasta de confuzionism, dar care, fie că provine din burghezie, fie că pornit din popor, a parvenit la burghezie, se lamentează pe toate tonurile în jurul propriului său „eu", şi se îneacă în mocirla stătută a individualismului.

Dacă acest intelectual este medic sau inginer, preocuparea lui de bază este „să facă avere", să se îndestuleze, nu să ridice poporul la civilizaţie, la cultură. Dacă este scriitor, el se refugiază în cele mai reacţionare curente artistice (decadentism, naturalism) şi cîntă jalnic „cîntecul unei culturi în descompunere". El poetizează spaima vechii lumi exploatatoare, care se vede la capăt de drum, găseşte explicaţii filozofice pentru propria lui descompunere morală, iar glasul său, spune Gorki, „răsună ca nişte dangăte de clopot ce prevestesc moartea unei societăţi egoiste, cu nervii măcinaţi, a unei societăţi care şi-a supraestimat puterile". Şi tot despre acest soi de intelectual vorbeşte Gorki, cînd arată că el navighează pe o mare furtunoasă, dar într-o barcă de lemn putred, de la un curent la altul, mizînd astăzi pe filozofia materialistă şi mîine pe cea idealistă, denaturînd sensurile uneia şi exagerînd limitele celeilalte, fiind mereu în căutarea unui ţărm la care să-şi ancoreze fără greş mărunta lui făptură, dar negăsindu-l nicicînd, pentru că un asemenea ţărm se refuză unei asemenea mărunte făpturi.

Încărcat cu o nestăvilită mînie împotriva acestei lumi, Gorki purcede la demascarea ei, în cîteva dintre piesele sale, *Micii burghezi* fiind, printre acestea, cea mai bine conturată. Scrisă în aceeaşi perioadă (1901—1904), piesa *Vilegiaturiştii* oscilează, ca gen, între frescă, dramă şi satiră. De-a lungul a patru acte, personajele îşi poartă plictisul şi infatuarea, se îmbată cu vorbe strălucitoare, dar seci, şi se tem cumplit de adevăr, iar cînd cineva vine să le strige în faţă că viaţa lor este inutilă şi că ei sînt sortiţi pieirii, resorturile echilibrului lor se rup, iar furia, cu toate că grozav de zgomotoasă, se zbate aidoma unei păsări cu aripile frînte. Pentru că există cineva care îi acuză. Este doctoriţa Maria Lvovna, o replică — pe plan intelectual — a muncitorului Nil din *Micii burghezi*. Conştientă de menirea ei în societate, convinsă că semenii ei, oamenii din popor „ne-au trimis înainte ca să le deschidem drumul spre o viaţă mai bună", Maria Lvovna nu se mulţumeşte doar să se simtă ea însăşi legată de popor, ci militează necon-

Scenă din actul I

tenit, în rindurile intelectualilor, pentru a le arăta drumul pe care trebuie să pornească.

Spuneam la început că Gorki şi-a propus să scrie o dramă. Dar, aducind în scenă un număr mare de personaje, fiecare avind propria lui frămintare, propriul lui conflict cu viaţa, piesa a căpătat, într-un fel, contur de frescă, conflictul puternic, central, fiind distribuit, împărţit în cîteva conflicte mai mici, menite să reflecte împreună imaginea frămîntărilor unei pături sociale. Dar multitudinea de planuri, spre care scriitorul îşi îndreaptă reflectorul, îl face să nu-şi prezinte personajele în aceeaşi lumină, pe unele satirizîndu-le, altora descriindu-le drama, pe unele iertîndu-le mai mult, pe altele, dimpotrivă, acuzîndu-le puternic.

Puternic influenţat de Cehov, Gorki se bazează mult, în această piesă, pe dialog. Discuţiile sînt lungi, obositoare, şi parcă vor să copleşească totul, iar din această copleşitoare oboseală să reiasă atmosfera sufocantă în care trăiesc personajele. Numai că, spre deosebire de Cehov, Gorki n-a dozat în aceeaşi măsură lungimea dialogului, n-a dat „lincezelii“ personalitatea pe care i-a dat-o în nenumărate rinduri Cehov. Şi aceasta s-a întimplat pentru că stilul lui Cehov nu-i este propriu lui Gorki, care trecind mai departe, după aceea, la alte opere, şi-a definit personalitatea mergind pe un alt drum, în care dinamismul acţiunii capătă din ce în ce vigoarea dorită.

Dacă însă, cu toată greutatea de interpretare, direcţia Teatrului „Nottara“ a hotărît să pună în scenă această piesă, regia avea sarcina să scoată în relief sensul dominant al piesei, adică demascarea intelectualităţii mic-burgheze, găsind o formulă artistică sugestivă, în stare să ofere spectatorului nu un şir de imagini, ci o imagine globală, nu o serie de figuri mai mult sau mai puţin bine conturate, ci o anume lume cu caracteristicile ei precise.

Din păcate, lucrurile nu s-au petrecut astfel şi spectacolul a apărut fărimiţat, neunitar.

Să ne explicăm.

La deschiderea cortinei ni se prezintă în faţa ochilor o cameră a vilei unde locuieşte familia Basov. El este un avocat care a făcut avere în scurt timp, mizind pe necinstea unora şi naivitatea altora, oprindu-şi întotdeauna „partea leului“ şi considerind viaţa un parc de vînătoare în care trebuie să petreci şi să te înfrupţi din tot ce este mai bun.

În această vilă (cele patru acte se petrec în camerele ei, în parcul ce o înconjoară şi în pădurea din apropiere) defilează întreaga serie de personaje ale piesei, fiecare aducînd cu sine o dragoste neîmpărtăşită, o dramă de alcov, o neputință de a acționa, o năzuință spre mai bine, o suficiență ostentativă etc. etc. În această vilă, care se vrea oaza, turnul de fildeș al „intelectualilor", se produc ciocnirile. Dar nu despre ciocnirile mărunte între X și Y vrea să vorbească Gorki. Nu acestea formează conflictul esențial al dramei. Ele sînt numai țesătura de fond pe care se profilează în mare, discrepanța dintre individualismul mic-burghez, falimentar, al eroilor, și viața care înaintează cu curaj, cu avînt, spre zorii unor alte realități. Și tocmai această viziune a lipsit regiei (Mihai Raicu). Spectacolul se limitează la prezentarea „cuminte" a fiecărei drame, la trecerea în revistă a personajelor (dintre care nu toate cu valențele cu care le-a încărcat autorul), la studierea oarecum atentă a firelor din care este făcută țesătura piesei, dar nu la sudarea organică a tuturor elementelor ei componente pentru obținerea unei concluzii limpezi cu care publicul să plece acasă, convins că „apărarea individualismului" nu este decît o teorie reacționară, a unei clase exploatatoare, și că libertatea, mult trîmbițată de această clasă, este, de fapt, libertatea ei de a exploata.

Lungind inutil anumite scene (duelurile amoroase din pădure, scenele dintre Olga Alexeevna și Varvara Mihailovna, lamentările Kaleriei) și insistînd prea puțin asupra tensiunii cu care trebuiau jucate scenele în care se pune direct problema conflictului de clasă (discuțiile Mariei Lvovna cu Suslov și cu Șalimov, demascarea atitudinii retrograde față de femeie a lui Basov și Suslov, lupta de principii între Vlas și Kaleria), regizorul a uniformizat conținutul, făcînd în felul acesta să apară în prim plan ceea ce nu era esențial și să pălească ideea de bază. La aceasta a contribuit și o greșită distribuție a rolurilor, o greșită înțelegere a felului cum trebuie să-și interpreteze personajul (la unii dintre actori).

Să vorbim mai întîi despre actrița Maria Comșa-Potra, care a venit, în primul act, pe scenă, cu certitudinea că personajul ei (Maria Lvovna) poartă mesajul de aur al piesei — ideea că intelectualul provenit din popor trebuie să lupte pentru ridicarea poporului — ; dar ea nu a fost suficient condusă de regie pe linia dezvoltării trăsăturilor eroinei în cadrul conflictului. Dacă la început, actrița este simplă, cu mișcări sigure și cu o prospețime în zîmbet și privire, pe măsură ce conflictul se accentuează, ea pierde aplombul, și este — în final — dominată de ieșirea isterică a inginerului Suslov. Ea părăsește scena, cu teamă parcă, în loc s-o părăsească cu fruntea sus, ca un om care a repurtat o victorie, nu o înfringere. Or, ea a salvat-o pe Varvara Mihailovna, l-a salvat pe Vlas, i-a demascat pe toți acei ticăloși. De ce tonul ei scade? E oare de vină numai actrița? Nu cred. Pentru că în general finalul spectacolului nu ajută la concluzia că demascarea micii burghezii este un fapt pozitiv. Așa că Maria Comșa-Potra s-a încadrat într-o linie dată, pe care însă ar fi trebuit s-o combată. Gorki a prezentat un personaj pozitiv. Și l-a pus în conflict cu alți oameni. Ce trebuia făcut într-un asemenea caz? Trebuia dovedit că personajul este pozitiv, adică are puterea să dea piept cu viața, să lupte și să învingă. Asta am fi vrut să ne arate personajul Maria Lvovna.

Varvara Mihailovna (Corina Constantinescu) s-a măritat cu avocatul Basov, căruia încetul cu încetul îi descoperă toată josnicia și tocmai de aceea începe să-l disprețuiască. Este drept că Varvara nu știe de la începutul piesei, tot ceea ce știe Maria Lvovna. Ea află treptat cît de ticăloasă este lumea care o înconjoară, cît de false și meschine sînt vaietele cu care se lamentează ea. De aceea, la sfîrșit, pe un ton de ură nereținută, o condamnă și o părăsește. Dar de la început sînt în acest om înșelat de viață, în stare latentă, posibilități de emancipare, de rupere cu trecutul, de viziune limpede. Or, despre toate acestea, jocul uniform și tristețea reținută a Corinei Constantinescu nu ne-au spus nimic. Actrița s-a lamentat asemeni celorlalte personaje, a suferit aidoma lor, și izbucnirea din final a părut nefirească, neconformă cu întreaga linie a personajului. Dacă demascarea atitudinii lui Basov și influența bună pe care Maria Lvovna a exercitat-o asupra ei, o trezesc pe Varvara la realitate, aceasta se datorește în primul rînd faptului că ea n-a fost niciodată efectiv cucerită de lumea mic-burgheză. Ea nu și-a pierdut definitiv legătura cu clasa din care provine. De ce nu ne-a demonstrat actrița acest lucru, printr-un joc mai nuanțat, printr-o detașare mai vădită de lumea lui Basov, printr-o suferință mai puțin melodramatică?

Galeria personajelor pozitive nu este mare. Mai încap în ea Vlas, fratele Varvarei, căruia actorul Dominic Stanca a știut să-i schițeze mai autentic contururile, Sonia și Zimin, care în interpretarea Ștefaniei Georgescu și a lui Dumitru Furdui au avut cuvenita prospețime, și paznicul Pustobaika, pentru care actorul Boris Ciornei a imaginat o mimică și o gestică menite să stîrnească un rîs sănătos.

Ciudat ni s-a părut că în aceeași galerie, regizorul l-a urcat și pe Dvoetocie (Titus Lapteș), unchiul bogat al lui Suslov. Este drept că acesta nu ține isonul lamentării intelectualilor mic-burghezi. Dar nu pentru că ar fi părtașul ideilor expuse de Maria Lvovna. Ci pentru că el nu este nici intelectual, nici mic-burghez, ci un bătrîn fabricant, al cărui buzunar este doldora de bani. El nu are și nu poate avea frămîntările lui Suslov ori ale Kaleriei. Dar pus față în față cu lumea pe care o apără Maria Lvovna, Dvoietocie nu s-ar lamenta, ci ar trage cu tunul. Nici atitudinea lui de dispreț pentru Basov ori Șalimov nu are aceleași rădăcini ca ale lui Vlas. El privește de sus, ca un stăpîn sigur pe el, și își bate joc de meschinăria, de josnicia micilor burghezi. În spectacolul Teatrului „Nottara", personajul a fost „salvat", iar replica prin care Maria Lvovna îl definește drept „om cumsecade", fiind spusă cu sinceritate, i-a dat personajului girul de „pozitiv", ceea ce mi se pare cu totul fals.

Spre deosebire de Dvoietocie, care în nici un caz nu poate fi socotit erou pozitiv, doctorul Dudakov, cu toate scăderile lui, are o poziție fermă și o concepție sănătoasă despre lume. Dar e bîlbîit și are o familie numeroasă, dintre care o nevastă cicălitoare și proastă. E sărac și trebuie să facă față unei funcții de medic la primărie, ceea ce îl umilește. Este slab și mic în fața vieții, dar nu se lasă înșelat de aparențe. Se miră tot timpul că oamenilor din preajma lui „nu le e silă unora de alții", și se bucură foarte cînd, în sfîrșit, vede că „li s-a făcut silă". Acestui personaj complex și foarte interesant conturat de autor, Nicolae Tomazoglu i-a oferit o imagine scenică de cea mai bună calitate. Jocul său, o bijuterie de valoare, a subliniat cu atîta putere de sugestie trăsăturile medicului, încît el a apărut spectatorilor de la început în lumina în care l-a văzut și autorul. La multele succese ale actorului, acesta se adaugă, și nu este dintre cele mai mici.

Spre deosebire de Tomazoglu, care a știut să se bîlbîie, fără a fi ilar, să aibă ticuri fără să știrbească din calitatea artistică a interpretării, Francisca Cristian, în rolul Olgăi Alexeevna, și-a îngroșat inutil jocul. Același păcat i-l reproșăm și lui Chiril Economu, în rolul lui Suslov. Căci liniile exagerate cu care actorul a desenat trăsăturile inginerului, micimea, slăbiciunea, patima lui pentru băutură, grosolănia și necinstea lui, au transformat personajul într-un adevărat monstru. Doar scena isteriei, din final, îl apropie pe actor de personaj. O scenă nu poate salva însă rolul, în evoluția lui întreagă.

Mai puțin ostentativ, dar tot atît de „îngroșat" ni s-a părut personajul Riumin, pentru care actorul Jean Lorin s-a obosit să găsească o gamă prea artificială de mimică și de tonuri pentru a fi și convingătoare.

Intuind, cu mare finețe, personajul Iuliei Filipovna, Eugenia Bădulescu, asemeni lui Tomazoglu, a jucat nuanțat, a fost realmente cea care trebuia să fie. În acest sens cităm scena în care, după ce își amenință bărbatul cu revolverul, are cinismul să afirme: „în fond, eu sînt o ființă veselă". Actrița, care a folosit mijloace mult mai simple de joc, decît mulți dintre partenerii ei, a demascat în mod mai direct și mai artistic lumea pe care o acuză Gorki, contribuind cu mult talent la transmiterea mesajului piesei.

Intr-un rol mult mai palid, Radu Dunăreanu creează un Zamislov superficial și oportunist, dar o face cu mijloace artistice demne de semnalat.

Înadins i-am lăsat la urmă pe V. Ronea (în rolul lui Basov) și pe Dinu Ianculescu (în cel al scriitorului Șalimov) pentru că ei sînt factorii de bază către care se îndreaptă săgeata arcului lui Gorki. Avocatul parvenit și scriitorul rupt de popor, iată reprezentanții tipici ai intelectualității mic-burgheze. În rolul lui Basov, Ronea a știut să fie cînd demagog, cînd chițibușar, să afișeze o mare dragoste pentru „biata și absurda lui Rusie", să fie sincer supărat că Suslov a făcut imprudența de a-și expune, cu voce tare, părerile despre femei, astfel încît femeile l-au auzit. Dacă totuși interpretarea lui Ronea a deranjat întrucîtva, aceasta se datorește faptului că de prea multe ori, în roluri similare, a folosit același arsenal de tonuri, aceleași priviri mirate (ca să ascundă o minciună), aceeași obositoare sacadare a cuvintelor. Actorul, care a cîștigat reala simpatie a publicului prin interpretări anterioare de înaltă ținută artistică, ar fi trebuit să caute și de data aceasta un mod nou de a se exprima, o cale mai puțin bătută, pentru că ea nu ține întotdeauna de „stilul personal", ci uneori de „manierism". (Și fiindcă am ajuns la „manierism", se cuvine să facem o mică paranteză și să ne întrebăm: cînd o vom vedea pe Natalia Arsene altfel decît declamatorie, morbidă și dincolo de orice limite ale rolului? Este drept că pentru Kaleria, unele din aceste trăsături îi erau necesare, dar exagerarea lor pînă la refuz duce la o trădare a autenticității și nivelului artistic al interpretării.)

Lui Iacov Șalimov, scriitorul, care se întreabă „ce s-a întîmplat de nu-și mai recunoaște cetitorii?" Dinu Ianculescu i-a dat o morgă destul de bine aleasă, dar s-a limitat la atît. Dincolo de ea nu aflăm nici goliciunea, nici superficialitatea personajului, ci numai un semn de întrebare: „Ce a vrut să spună acest om?" Dacă în scena în care declară că o urăște pe Maria Lvovna pentru ideile pe care le exprimă, ar fi fost mai speriat de realitatea acestor idei, dacă în scena în care Varvara îl demască în propriii lui ochi, ar fi fost mai puțin absent, dacă pentru Kaleria ar fi afișat o atenție plictisită, desigur că publicul ar fi înțeles ce se petrece cu acest intelectual rătăcit în propria lui țară, în propria lui meserie. Din păcate, actorul a fost numai demn și dezabuzat, ceea ce nu-i explică cu nimic atitudinile.

Întreg acest spectacol s-a desfășurat în decorurile iscălite de Adriana Leonescu. Decoratoarea, în conflict cu ideea de bază a piesei, a aerat atmosfera, a plasat totul pe înălțime, a folosit bogăția faldurilor de perdele, nelegînd-o de conținutul piesei. Faptul că a creat silueta copacilor din pădure folosindu-se de perdele este poate ingenios, dar gratuit, nelegat intim de ceea ce spun, fac și gîndesc oamenii care trec prin această pădure. (De altfel, din punct de vedere tehnic decorul este greșit, actorii trebuind să se înghesuie în spatele arborilor, ca să pară că au plecat din poiană, stogul de fîn părînd a fi mai curînd o ridicătură de pămînt, iar treptele — de ce de pe un stog de fîn se fac trepte ca să cobori? — groaznic de înalte). Oare decoratoarea a uitat că un spectacol include în el mai multe genuri de artă — literatura dramatică, arta interpretativă, regizorală, arte plastice, muzică și uneori coregrafie — și că toate acestea la un loc servesc o singură idee și trebuie deci să pornească de la o concepție unitară?

Desigur că și cadrului i se datoresc lipsurile acestui spectacol, în care întîlnim totuși rîvna de a da viață operei lui Gorki. Dacă acestei rîvne i s-ar fi adăugat și o mai atentă căutare pentru aflarea unei cît mai închegate și sugestive formule artistice, realizarea scenică ar fi avut numai de cîștigat.

Liana Maxy

FARSA POATE FI REABILITATĂ !

Teatrul „C. Nottara" și Teatrul de Stat Bacău: ***La telefon Taimirul*** **de A. Galici și K. Isaev**

„Farsa" poate fi înțeleasă dincolo de aparenta ei rețea exterioară, descifrată în semnificația adînc umană pe care ea de fapt o ascunde.

Diferența structurală dintre textul dramatic al lui Galici și Isaev *(La telefon Taimirul)* și cel al lui Arnold și Bach, Robert de Flers și Caillavet ș.a. stă în primul rînd în mesajul pieselor, în *poziția politică* a autorilor constitutiv deosebiți ca mentalitate și concepție. *Qui pro quo*-ul nu rămîne în concepția autorilor sovietici un mijloc în sine, o unealtă sărmană a comicului, ci un element al transmiterii mesajului de idei. De altfel, *qui pro quo*-ul, pecetluit în istoria literaturii de Aristofan, folosit din abundență de Terentiu, utilizat de Molière, Shakespeare, ș.a., a fost vulgarizat în perioada largii comercializări a teatrului sub semnul avidității genului bulevardier, care înghițea pantagruelic subiecte ce se cereau necesar salutate de hohotul de rîs al sălii.

Qui pro quo-ul redevine însă reabilitat de forța unui mesaj — rîsul aprobă sau condamnă, și elementele constitutive ale farsei ajută pentru aceasta, căpătînd ele însele o nouă strălucire, de fapt strălucirea inițială.

La telefon Taimirul povestește încurcăturile în care intră... de bună voie, un grup de oameni inimoși, legați între ei prin conștiință civică, avînd sentimentul comun că în orice misiune s-ar afla, slujesc unui țel unic: cauza poporului sovietic. (Aceasta ar fi trebuit de altfel, să fie și „motto"-ul spectacolului de la Teatrul „Nottara").

De aceea Diujnikov care va fi luat drept Kirpicinikov, Dunia, drept Liuba și invers etc. nu sînt doar pionii ce mută... acțiunea. Și nici cetățeanul care e obligat să aștepte în cameră, la telefon, o convorbire cu îndepărtatul Taimir, fiind sprijinit voluntar de niște prieteni... necunoscuți, care aleargă să-i îndeplinească misiunile, intrînd în cele mai hazoase încurcături. Tîlcul e limpede și sensul lui nu e cu nimic diminuat de tehnica comediei: unitatea oamenilor sovietici, solidaritatea lor, umanismul lor socialist. Autorii folosesc pentru obținerea efectelor comice zîmbetul îngăduitor, ironia acidă, pe alocuri sarcasmul, fără a atinge însă violența distrugătoare a satirei (cu excepția cîntăreței).

Textul e cursiv, antrenant, neevitînd să folosească captivarea atenției spectatorilor prin „punțile deschise" aruncate de la un act la altul, purtînd desfășurarea subiectului în meandre pline de neprevăzut.

Chiar dacă valoarea estetică a textului nu se ridică la înălțimea unor mari creații, piesa lui Isaev și Galici, cu umorul ei plin de poezie, care dă farmec unor situații poate mai puțin plauzibile, își păstrează o tinerețe necontrafăcută, primită cu cea mai mare simpatie de spectatori.

Spectacolul a folosit actori ai Teatrului „C. Nottara", foarte puțin apți pentru comedie, pentru a nu mai vorbi de farsă. Parcurgînd distribuția făcută de regizoarea Rodica Gheorghiu, vom găsi nume mai rar întîlnite pe afișele teatrului — ceea ce ar putea justifica inițiativa lăudabilă de a folosi tocmai asemenea elemente. Din păcate, această acțiune a folosit numai parțial spectacolului și interpreților nedistribuiți totdeauna pe măsura aptitudinii lor. Regizoarea a căutat să dea frîu liber farsei depline, fără teama de îngroșările uneori inerente genului. Păcat că actorii nu au fost călăuziți totdeauna spre semnificația mai adînc umană și mai ales contemporană a eroilor, astfel încît textul a fost văduvit pe alocuri de elementele ce l-ar fi putut face să-și transmită mesajul său. (Nu-i mai puțin adevărat că în toate acestea trebuie ținut seama de eforturile totuși remarcabile ale tinerei regizoare în fața unei distribuții cam ingrate.)

Cu toate acestea, rîsul a răsunat liber și spontan, și aceasta a dat spectacolului un aer de prospețime, i-a nivelat slăbiciunile.

Și dacă munca asupra fiecărei secvențe s-ar continua mai departe pe parcursul reprezentațiilor (aceasta nu în detrimentul ritmului în general al întregului spectacol), textul și-ar găsi valențe și mai bogate în reprezentarea sa scenică.

Ar mai trebui eliminat și aerul de „farsă în farsă", pe care-l dădeau spectacolului unii interpreți ce nu „credeau" (și deci la rîndul lor nu puteau să facă nici pe spectatori să creadă) în personajele interpretate, dînd aerul unui ușor joc „superfluu". Lipsa trăirii scenice a dus firesc, pe alocuri, la netransmiterea emoționalității scenice. Analiza interpreților va demonstra în parte, mai limpede, inconsecvențele stilistice ale spectacolului și modul divers de înțelegere a sferei comicului.

Unul din interpreții cei mai inspirați a fost acela al unui rol cvasi-mut: N. Turcu, care, în „acompaniatorul", a făcut o compoziție admirabilă, plină de o ironie amară ce amintea de masca celebrului Buster Keaton. Ne-a părut rău însă să constatăm lipsa de adeziune față de umor a interpretului principal C. Codrescu, vădit stingher în rol, încercînd mai mult să dea muzicalitate textului cu o voce prea voit caldă (chiar ușor tenorizată). Alături de el, un alt tînăr, puțin utilizat în comedie, Gh. Crișmaru, și-a „acoperit" lipsa de experiență cu o candoare sugestivă, folosind cu o discreție ades gingașă o largă plastică ce-l recomandă atenției.

Cu o poftă nesățioasă de joc, Arcadie Donos și-a luat în primire eroul, copios marcat de text, pe care l-a împodobit cu toate amănuntele festive (n-ar fi stricat nici mai multă pondere, nici mai mult echilibru).

Într-un rol ingrat, condamnat chiar prin text la caricatură, Puica Stănescu a știut să-și ferească totuși personajul de efecte ieftine, găsindu-i un profil uman artisti-

★

Scenă din actul I (Teatrul „C. Nottara") ceşte plauzibil. Vali Cios (exterioară personajului) şi Neofita Pătraşcu n-au reuşit acest lucru, abuzind de ticuri scoase din cutiile vechi ale recuzitei comice, aducind in scenă fantoşe şi nu personaje. Neofita Pătraşcu şi-a compus, în rolul unei „entuziaste", un ciudat cap sumbru şi amenințător, totodată. Puțin straniu, eroul schițat de Romulus Bărbulescu a avut treceri scenice nu lipsite de interes, sugerînd silueta unui clovn.

Două tinere actrițe, Victoria Gheorghiu şi Elena Pop, recomandate atenției de realizări anterioare, şi-au semnat palid prezența in cele două eroine principale.

Decorul semnat de Adriana Leonescu (după „moda" Teatrului „C. Nottara", din nou prelungit în avanscenă), şi el destul de şters, nu a completat nici sugestiv şi nici (ceea ce e mai grav) cu umor, spectacolul...

* * *

Gheorghe Jora, regizorul spectacolului de la Bacău, a înțeles cu justețe caracterul piesei. El a fost atent in aceeaşi măsură la fondul umanist al caracterelor, ca şi la dezvoltarea comică a acțiunii. Aproape nici o clipă, comicul de situație nu a copleşit ideea, ferind spectacolul de vulgarizare şi gratuitate. Grija regizorului s-a făcut simțită atit în conducerea de ansamblu — spectacolul a avut ritm şi strălucire în scenele-cheie —, cit şi în caracterizarea precisă şi expresivă a personajelor, asigurind firesc şi accesibilitate soluțiilor comice. În această ultimă privință, el a fost secondat cu fidelitate şi de o distribuție omogenă, căreia decoratorul Ştefan Georgescu i-a asigurat o ambianță scenică luminoasă, colorată în nuanțele limpezi ale optimismului.

Am afirmat că distribuția a fost omogenă. Faptul acesta ne face să stabilim cu mai mare greutate o ierarhie a interpretării. Totuşi înclinăm să susținem că reuşita cea mai mare au avut-o compozițiile. Pe linia aceasta se disting patru realizări actoriceşti foarte izbutite. E vorba de Paul Lavric (Baburin), de Vera Olănescu (Kirpicinikova), de Lory Cambos (Cîntăreața) şi Eugen Antohi (Grişko). Diferențiind energic fondul personajelor şi totodată mijloacele de compunere, actorii amintiți au însuflețit nişte caractere pe cît de autonome în participarea la mesajul general al comediei, pe atît de savuroase şi, am putea spune, inedite. Pe aceeaşi linie s-a afirmat, intr-un rol episodic, şi Florin Gheuca (Acompaniatorul), cu acelaşi succes. Dacă Ion Giurgiuveanu (Kirpicinikov) nu s-ar fi mulțumit doar cu datele imediate ale textului şi cu cele personale, şi ar fi încercat să-şi imbogățească registrul expresiv, poate că ar fi depăşit calificativul unei interpretări mulțumitoare, care n-a distonat față de celelalte, dar nu le-a egalat.

Rolul principal (Diujnikov) a fost jucat cu căldură de Vasile Haşiganu, care a suscitat de la primele replici atît simpatia „colegilor de cameră", cît şi aceea a publicului. N-ar fi dăunat , însă, interpretării sale un simț mai accentuat al ritmului verbal şi al mişcării, actorul acționind pe alocuri cu oarecare încetineală. Din restul distribuției, s-a mai făcut remarcată — prin echilibrul emotiv dat personajului — Lucia Druțu (Liuba).

Se ştie cît de uşor se poate răstălmăci, pe scenă, o comedie, mai ales una de situații şi cu numeroase „imbrogli", actorii şi regizorii avind de multe ori înclinația să cedeze facilului, comicului gratuit, dacă nu chiar vulgarității. Îndrumarea sobră şi echilibrată, dar deloc rigidă, a regizorului şi angajarea pasionată a actorilor de la Bacău, nu numai că au ferit *La telefon Taimirul* de asemenea manifestări, ci i-au dat pecetea spectacolelor care întrunesc două mari cerințe : popularitatea şi prestigiul artistic.

Al. Popovici
S. Gal

TEATRE ÎN DEPLASARE

ÎN COMUNA MOGOŞOAIA

În comuna Mogoşoaia, pe locurile unde altădată prințul Bibescu trăgea cu arma din foişorul conacului in țăranii care, mînați de foame, voiau să-şi încerce norocul la prinsul unui oblete din lacul din apropiere de conac, există astăzi trei întovărăşiri. Pe țăranii muncitori, membri ai acestor intovărăşiri, i-am intilnit strînşi la un loc, într-o seară de martie, in încăperea care s-a dovedit neincăpătoare, a căminului cultural din sat.

Fusese organizată o seară literară in cadrul căreia urmau să vorbească despre operele lor şi să citească fragmente din aceste opere, cîţiva scriitori din Bucureşti. Dar afişul din faţa Căminului mai anunţa şi vizita Teatrului Muncitoresc C.F.R. cu două piese într-un act.

Interesul locuitorilor din sat era sporit şi prin această ştire. Iar speranţele celor peste 300 spectatori care au umplut sala Căminului de nu mai rămăsese nici o palmă de loc neocupată, s-au dovedit a nu fi înşelate. Actorii Teatrului Muncitoresc C.F.R. erau cunoscuţi şi preţuiţi de locuitorii din comună, încă mai dinainte, cu prilejul unei alte deplasări.

Vioiciunea şi voia bună a actorilor din colectivul care s-a deplasat în după-amiaza acelei zile la Mogoşoaia, pe care i-am cunoscut în autobuzul cu care am călătorit, s-au dovedit a fi de bun augur.

Spectacolul cu comedia într-un act *Deşteapta pămîntului* de Victor Ion Popa a fost vioi şi plin de haz.

Personajul principal al piesei, Neaga, fata cu „mîinile bătătorite de roboteală", care îl smulge pe Ion, fiul lui Moş Ha'lambe şi al Frăsinei, din mîinile fandositei de Casandra, cea cu „sulimanul pe obraz", „cu rochia de aclaz" şi care face „mămăliga cu gogoloşi", a fost interpretată cu multă savoare comică şi prin folosirea unei bogate palete interpretative de Tamara Buciuceanu.

Kitty Muşatescu în Frăsina, Tănase Gavrilă în Moş Ha'lambe şi Mihai Constantinescu în Ion au realizat compoziţii convingătoare, bogat colorate.

Cea de a doua piesă, *Îndoiala* de Ernest Maftei (o variantă prescurtată a *Răzeşilor lui Bogdan)*, s-a bucurat de o punere în scenă atentă (regia Sterian Mihăilescu) şi de un mănunchi de interpreţi inimoşi. Jeni Oancea în Catinca Dorobăţ, Mircea Gheorghiu în Costache Dorobăţ, Dori Costin-Păsculescu în Maria Dorobăţ, Radu Gheorghe Zaharia în Ghiţă Aaglaiei, Dori Nichita în Învăţătoarea au realizat un ansamblu omogen, bine sudat.

O menţiune aparte se cuvine actorului Mircea Gheorghiu, care a dovedit în interpretarea lui Costache Dorobăţ că are darul de a elabora cu minutiozitate şi autentic, o compoziţie. De altfel, întregul spectacol poartă pecetea unei puternice autenticităţi, calitate de seamă care a fost, în primul rînd, sezisată şi apreciată de cei prezenţi în sală.

I. R.

UN EXEMPLU DEMN DE URMAT

Unul dintre colectivele teatrale care şi-au cîştigat binemeritaţi lauri în munca de culturalizare a satelor din Regiunea Autonomă Maghiară, e colectivul Teatrului de Stat din Sf. Gheorghe. Pînă nu de mult, acest colectiv îşi manifesta existenţa îndeosebi prin desele deplasări pe care le făcea în comunele regiunii.

Acest lucru îl realiza mai ales printr-o judicioasă alcătuire a repertoriului. Piesele, chiar şi atunci cînd reflectau realităţi trecute, aveau darul de a preciza poziţii actuale, de a confirma adevăruri încă neclare, dar simţite de fiecare.

O asemenea piesă menită să lumineze astfel de adevăruri e *Făclierul* de G. Gárdonyi, clasic al literaturii maghiare. Lucrarea dramatică evocă momente din timpul revoluţiei de la 1848.

Piesa, pentru înaltul ei mesaj democratic, a găsit un mare ecou în rîndurile sătenilor. Chiar în seara în care am văzut-o, la căminul cultural din Dobolii de jos, *Făclierul* a cîştigat nu numai inimile şi mintea spectatorilor, ci şi lacrimile lor. Aşa cum mi-a spus un moşneag după terminarea spectacolului: „piesa asta *curăţă* inimile, le face mai bune şi în acelaşi timp, mai dîrze".

Colectivul Teatrului din Sf. Gheorghe a jucat cu multă însufleţire; căldura publicului l-a contaminat şi fiecare interpret a căutat să se întreacă pe sine. Îndeosebi, s-au remarcat doi tineri: Kudelasz Ildikó şi Dàlnoky András. Kudelasz Ildikó a interpretat o fată pură înaripată de o dragoste mare pentru un învăţător prigonit de oficialităţile vremii, pentru democratismul său. Jocul ei a fost presărat cu accente de induioşătoare afecţiune; în numeroase momente, tînăra interpretă domina scena prin firesc şi delicateţă sufletească, fără să urmărească o clipă ostentaţia. Partenerul ei, posedînd o mare forţă de interiorizare, a izbutit să întruchipeze un personaj capabil să devină model, prin fermitatea sa. Ar fi bine ca aceşti tineri actori să cîştige încrederea colectivului şi să fie şi pe mai departe distribuiţi în roluri de răspundere. Aşa cum au jucat, e semn că pot interpreta roluri dificile.

Am notat această deplasare, una din sutele făcute de acest teatru, fiindcă acţiunea pe care o întreprinde în Regiunea Autonomă Maghiară e una din cele mai importante şi mai preţuite. Exemplul lui ar trebui urmat de cît mai multe colective teatrale: roadele pe care le obţine, clipele de mare satisfacţie trăite de aceşti actori, fiecare devenit un învăţător de artă şi morală, sînt veritabile izvoare de noi forţe.

E. N.

teatrul de amatori

DESPRE UMORUL POZITIV ÎN BRIGĂZILE ARTISTICE DE AGITAȚIE

Despre puține probleme discută umoriștii cu atita înflăcărare ca despre aceea a „umorului pozitiv".

Unii susțin că este foarte greu să-l realizezi. Alții îi contestă posibilitatea de existență. Iar o a treia categorie se trudește să afirme că „s-ar putea face, dar că e foarte, foarte greu".

Și totuși, nenumărate lucrări, piese de teatru, filme, schițe și versuri ne dovedesc cu prisosință că „se poate face" și că dificultatea nu constă decît în aflarea unei idei valoroase.

Tocmai asemenea „idei" ne-au fost prezentate într-un program de selecțiuni din cîteva spectacole ale unor brigăzi artistice de agitație din București.

Iată, de pildă, un copil care intră în fugă pe scenă, privește în dreapta și în stînga și apoi se pornește pe un plîns sfîșietor. Și plînge. Și plînge. Un om se apropie de el și-l întreabă ce i s-a întîmplat. Copilul îi spune că-l caută pe învățătorul din sat, că acesta i-a spus să vină să-l vadă fiindcă și-a clădit casă nouă. Dar copilul nu-l poate găsi în satul acesta colectivizat, în care majoritatea caselor sînt noi. Și din nou se pornește pe plîns.

Bobul de orz al fabricii de bere „Rahova" se plînge că prea este supus la multe chinuri pînă să devină bere. Și la aceste chinuri, cine credeți că-l supun? Cei mai buni oameni din fabrică: fruntașii în producție.

Un inginer al fabricii „7 Noiembrie" se întoarce din străinătate. A fost trimis în delegație la Berlin și are cu el două valize foarte scumpe. Le privește și în aceeași clipă revede lada cu care tatăl său a fost pe front, cu care el a venit, cu ani în urmă, de la țară, și regimul de democrație populară i-a deschis drum spre învățătură, spre situația bună de astăzi.

Iată doar cîteva spicuiri din aceste programe, unde umorul pozitiv abundă.

De unde au găsit creatorii lor ideile? Din viață. Fiind în permanent contact cu viața oamenilor muncii, cu problemele esențiale ale construirii socialismului, membrii colectivelor de creație ale brigăzilor au în permanență la îndemînă acest oxigen cu totul necesar scriitorului: documentarea pe teren.

Dar nu întotdeauna ideea este îmbrăcată într-o formă artistică de cea mai bună calitate. Nu întotdeauna cei care află lesne ideea, posedă și meșteșugul transpunerii ei în imagine artistică. Cît despre forma literară, ea suferă, de multe ori, serioase lacune.

Și tocmai de aceea ne întrebăm: oare n-ar fi, de bun augur, și pentru unii și pentru alții, ca umoriștii noștri profesioniști să lucreze cu colectivele de creație ale unor brigăzi, ajutîndu-le în perfecționarea literară a programelor pe care le elaborează? Oare n-ar avea multe de învățat și unii și alții? De ce o fac, cu atita elan, actorii care-i instruiesc pe amatori cum să apară pe scenă, cum să se miște, cum să vorbească, să rîdă și să plîngă? De ce n-o fac și scriitorii, care ar găsi în viața de fiecare zi a întreprinderii ori a gospodăriei agricole colective, o sursă de inspirație atît de bogată pentru opera lor, încît cu siguranță nu și-ar mai pune, atît de greșit, problema existenței vreunei posibilități de a face umor pozitiv? El le-ar apărea în mod firesc, nemijlocit, și imaginația fertilă și încercată a scriitorilor ar căpăta noi aripi.

Aceasta este doar o sugestie, la care ne-am gîndit chiar atunci cînd, pe scenă, artiștii amatori din brigăzile artistice de agitație puneau problema umorului pozitiv nu într-o discuție savantă și sterilă, ci concret, prin realizări artistice de cea mai autentică esență.

DEMNI DE LAUDĂ

Era aproape de miezul nopții, cînd a apărut pe scenă echipa de teatru a sindicatului muncitorilor din învățămînt.

Era tîrziu, și lumea părea obosită. Mulți se pregăteau să plece, cînd, cineva a avut buna idee să anunțe: „Va urma o comedie". Unii s-au instalat mai bine în fotoliile Teatrului C.C.S. din București, alții s-au întors chiar de la ușă. Nimeni nu voia să scape prilejul de a rîde. Și acest prilej le-a fost oferit cu prisosință de cei trei interpreți ai piesei scriitoarei letone May Talwest. *Chestiuni familiare,* una din cele trei piese ale spectacolului „coupé“ pregătit de cercul dramatic al clubului „Învățămînt“, este o pledoarie pentru respectul pe care soțul îl datorează soției. Interpreții, sub bagheta regizorală a artistului emerit George Mărutză, au pregătit această piesă ca s-o ofere în dar, femeilor din sindicatul lor, cu ocazia zilei de 8 Martie. Dar ea a rămas în repertoriul permanent al echipei și va constitui un program pentru deplasările pe care le vor face.

L-am întîlnit în distribuția piesei, pe profesorul de matematici George Ilinoiu care cu ocazia celui de al IV-lea concurs al sindicatelor, cucerise titlul de laureat, prin foarte interesanta interpretare pe care o avusese în piesa *Institutorii.* De data aceasta, George Ilinoiu era „Peter“ (soțul).

Autoarea conducînd cu multă vervă și cu mult umor acțiunea piesei, îl obligă pe acest personaj infatuat, plin de morgă, convins că ceea ce face și spune el nu poate fi contrazis, să treacă printr-o serie de situații, care mai de care mai hazoase, pentru ca pînă la urmă să se convingă că o căsnicie nu poartă în ea sîmburele fericirii, dacă bărbatul nu-i acordă femeii „drepturi egale“, dacă n-o respectă și n-o ajută să meargă în pas cu vremea, alături de el.

Sezisînd cu mare finețe nuanțele personajului, interpretul, îndeaproape îndrumat de actorul George Mărutză, s-a avîntat cu curaj în realizarea rolului, pedalînd pe umor, fără să șarjeze, dar fără să facă totuși economie de mijloace. Iată-l de pildă, în primul tablou, intrînd în casă, radios, încrezător, senin. A ținut o conferință, a avut succes, soția îl așteaptă, gata să soarbă nectarul cuvintelor lui. Și el se lasă adulat, se contemplă și se admiră singur, ba chiar găsește de cuviință că poate fi „amabil“ să-i dea... un sfat despre felul cum, în teorie, ar trebui aprins focul mai repede.

Aceeași intrare în tabloul doi. Aceeași suficiență, aceeași seninătate. Numai că acasă nu este nimeni. Și focul nu arde. Și masa nu este gata. La început surprins, Peter telefonează la fabrică. I se comunică o știre... senzațională! Soția lui este la un cerc de studii. *Nemaipomenit!* (Exclamația a țîșnit ca un strigăt). Dar nu este „just“ să strigi și Peter se scuză. (Cu cîtă naturalețe a realizat George Ilinoiu trecerea de la mînie la scuză! Cu cîtă putere de a sugera toată starea de spirit a personajului, în acel moment!)

Am remarcat această scenă, între multe altele, pe care interpretul le-a reușit cu egal succes, pentru că, de e firesc ca un actor amator cu talent să interpreteze bine o stare de mînie sau una ilară, întotdeauna trecerile de la o dispoziție sufletească la alta sînt cu deosebire dificile și mai întotdeauna le rezervă celor lipsiți de meșteșug surprize neplăcute. Or, tocmai într-o asemenea scenă, interpretul lui Peter a dovedit stăpînirea meșteșugului, care, desigur, și-a arătat fața luminoasă de-a lungul întregului spectacol.

Nu tot atît de complex și de lung, dar nu mai puțin nuanțat este personajul soției, căreia studenta Monica Ghiuță i-a împrumutat deosebita ei sensibilitate. Rar am văzut pe scenă o actriță amatoare știind „să asculte“ replica partenerului cu atîta „prezență“ și să-și simtă personajul atît de confundat cu persoana ei și cînd dă și cînd primește replica. Apoi, rolul îi pretinde interpretei multă mișcare în scenă. Ea deretecă prin casă, face focul, îngrijește copilul, pune masa, coase, își primește soțul, în sfîrșit o seamă întreagă de acțiuni care-i dovedesc priceperea și vrednicia ei de gospodină. Monica Ghiuță s-a achitat de toate, fără ezitare, fără stîngăcie și realizînd totul cu grația pe care i-o cerea scena. Iar cînd, la un moment dat, are o clipă de sinceritate și-i mărturisește unei prietene că este obosită, fața ei, pînă atunci veselă, a exprimat nu numai răvășeala lăsată de efortul fizic prea mare și îndelungat, dar și îngrijorarea că acest efort se va prelungi fără termen. Intr-adevăr, interpreta a dovedit o surprinzătoare putere de pătrundere în rol, de înțelegere a personajului, de stăpînire a întîlnirii cu scena.

Rolul amuzantei și isteței verișoare l-a interpretat eleva Daniela Anencov, care, deși mai puțin experimentată în contactul cu publicul și cu reflectoarele, s-a adaptat foarte bine ritmului viu imprimat spectacolului de regie și și-a susținut „partitura“ la unison cu partenerii ei.

Dacă spectacolul este într-adevăr realizat, se datorește, în primul rînd, lui George Mărutză, care cu o grijă deosebită își instruiește echipa, considerînd această muncă, nu ca o obligație profesională, ci ca o pasiune demnă de un artist. Este cazul să fie remarcat și dat de exemplu, pentru că ajutorul calificat al unui om de artă înseamnă pentru amatori nu numai un stimulent și chezășia unui succes, dar înseamnă în plus, mărturia evidentă că a fi artist este egal cu a te dărui, cu a fi, în cel mai frumos înțeles al cuvîntului, om.

Și e bine cînd artiștii amatori au ocazia să învețe aceasta din propria lor experiență, din propria lor muncă.

L. M.

IATĂ UNDE E PIESA

Alecu Ivan Ghilia

PE DRUMURI DE ȚARĂ*

Erau ei doi: el, secretarul, și Gheorghiță, șoferul, în stînga sa, apăsînd pe accelerator.

De o parte și alta, pădurea verde, de un verde gălbui, palid, cu umbre-ntunecate, brun roșcate, înecate-n lumina fumurie a dimineții, se desfăcea și se dădea-ntr-o parte făcînd loc drumului și mașinii care gonea la deal, cu toată viteza.

Intrau acum tot mai adînc în zona dealurilor și cîmpul era tărcat de arăturile măslinii, ca niște rîuri negre brăzdînd țarinile și scurgîndu-se pe costișe, întinzîndu-se și adunîndu-se prin văi. Secretarul le căuta lacom din ochi, le măsura întinderile și-și fixa în minte locurile goale, nearate. Cunoștea de altfel fiecare tarla în parte, atunci cînd vor fi arate și-nsămînțate, și cu ce, și cît vor produce la anul viitor, și-i făcea o mare plăcere să-și repete toate astea. Dar era și neliniștit de ce vedea; ogoarele goale se-nmulțeau acum și arătura, pe alocuri, nu era bine făcută; la un moment dat îi ceru chiar șoferului să oprească mașina, coborî și măsură adîncimea brazdei. Se-ntoarse înapoi, se așeză tăcut la loc, scuturîndu-se de țărînă, și șoferul înțelese ce era cu el și zîmbi să-l îmbuneze. Șoferul era băiat vesel și descurcăreț și părea foarte mulțumit și mîndru de locul lui în lume; nu oricine bătea drumurile raionului cu secretaru-n mașină, alături; vedea și auzea atîtea și putea în orice clipă, la momentul oportun, să-și spună prețioasele lui păreri de băiat descurcăreț și deștept.

— Trebuie să băgăm ardeiu-n ei, tovarășe secretar — veni el prompt cu replica cuvenită și porni mașina. Cum îi lași, cum își fac de cap. Să puște gologanu' — atîta știu. N-au conștiință, asta-i! sfîrși grav și se aplecă deasupra volanului, zîmbindu-și mulțumit, în oglinda ovală, pătată de muște.

Viteza întîia... viteza a doua... băiatul își încordă fața bucălată și trecu pe neașteptate la viteza a patra. Voia să-l smulgă pe secretar cît mai repede de acolo, din locul acela prost arat și secretarul înțelese stratagema și zîmbi. Văzîndu-l înseninat, Gheorghiță căpătă curaj; apăsă mai de nădejde pe accelerator; mașina aproape că zbura acum, sălta și se legăna din toate încheieturile și părea că nu mai poate nici ea de bucurie că arătura aceea proastă rămîne mereu în urmă... tot mai în urmă.. din ce în ce mai în urmă... Apoi se-ntîmplă ceva, dădură după un deal și Gheorghiță-și înălță fața surprins; ochii-i deveniră vioi și atenți și mașina-și încetini brusc viteza.

— Ei, aici, ce ziceți, tovarășe secretar! se lăudă Gheorghiță zîmbind și arătă cu capul o tarla mare, neagră, de arătură proaspătă pornită chiar de la drum, din marginea șanțului și-ntinsă pînă pe creastă. Frumos, fain, bine lucrat — spuse și clipi din ochi cu voluptate, de parcă el ar fi lucrat acolo pămîntul brazdă cu brazdă, frumos și fain, special pentru desfătarea secretarului.

— Bine lucrat, da — spuse secretarul. Dar uite colo!

Gheorghiță se uită și se-ntunecă la față:

— Așa-i, da... uite că... spuse el și fața lui arăta că se reține cu greu să nu-i tragă o înjurătură.

În capătul de sus al tarlalei, ochiul ager al secretarului zărise inaintea sa, două dîre lungi, înguste, cenușii, de pămînt nearat și cîteva popuri de strujeni tuguiate la vîrf, pricină pentru care nu putuseră înainta tractoarele și ara delaolaltă, și asta părea să-l supere mai mult decît faptul în sine că oamenii, cine-ar fi fost ăia, nu-și căraseră popurile acasă, și tractoarele nu putuseră ara în întregime.

---

* Din volumul *Scrisori din Bărăgan,* sub tipar la E.S.P.L.A.

— Acuma trebuie să bage plugurile cu cai, ca să isprăvească — spuse secretarul. Tractoarele nici într-un caz. S-ar pierde combustibilul de pomană și nici n-ar ieși lucru ca lumea. Trebuie să care, dracului, cît mai repede popurile astea și să bage plugurile că-i apucă ploile așa — se-nciudă el.

— Nu vă faceți griji, lăsați — îl consolă șoferul. Pînă diseară, la-ntoarcere, nu mai vedem nimic pe cîmp.

— Garantezi tu? — se-ntoarse secretarul spre el și zîmbi.

— Garantez! replică ferm Gheorghiță și rîse. Vorbiți dumneavoastră cu oamenii și eu vă garantez că pînă la-ntoarcere nu mai zărim nimic pe cîmp.

— Mai ales dac-o fi și noaptea — îl completă secretarul rîzînd și el.

Treceau acum printre cîmpuri neculese de porumb păpușoiți și miriști, și iar păpușoaie uscate, foșnitoare, cu frunzele ascuțite ca tecile de sabie, de culoarea tutunului, și ici, colo, haturi și cărări șerpuitoare tăiau și brăzdau toate aceste ogoare și ogorașe, într-o geometrie ciudată, apoi zăriră iarăși un ocean negru de arătură și secretarul spuse:

— Tarlaua întovărășirii din Tighilești — spuse și-o căldură mare-i învioră glasul. Acum o săptămînă încă nu erau comasați. Acum uite c-au terminat și aratul!

Se apropiară de arătură și deodată, în mijlocul ei, de după deal, apărură două mogîldețe: mogîldețele crescură și ei goniră cu mașina, se apropiară și văzură cele două mogîldețe înălțate din negrul arăturii și calul alături, roșcat și șoldiu trăgînd la plug. Secretarul îl atinse pe Gheorghiță cu mîna, să încetinească viteza. Ajunseră acum în dreptul lor, dar cei doi oameni și calul roșcat erau departe încă, în mijlocul arăturii, se mișcau încet și văzuți din drum, păreau că înoată.

— Oprește!

Cei doi și calul înotară tăcuți răscolind brazdele negre cu fierul lucios al plugului și ajunseră aproape de drum; cel de dinainte, de lîngă cal, cu biciul în mînă, era bătrîn, înalt, cu părul sur, crescut peste urechi și fața bărboasă, lățită, lungă și suptă și mîinile pline de țărînă; celălalt semăna cu bătrînul numai că era tînăr, ținea mîinile pe coarnele plugului, spatele aplecat și fața-mpinsă-nainte să se uite la mașina oprită în drum și la secretarul comitetului raional care coborîse pînă-n marginea șanțului și-i aștepta.

— Măi, oameni buni, ce faceți aici bre?! întrebă secretarul, jumătate înciudat, jumătate nedumerit și se uită la ei.

— D-apoi ce să facem — spuse moale bătrînul și opri calul care se-nțepeni lîngă el, cu copitele-n arătură și rămase nemișcat, cu buzele atîrnate, cu ochii scurși și bolnavi — ce să facem, arăm — spuse bătrînul simplu și se scărpină în creștetul capului. Avea un glas parcă venea de undeva, din depărtare, din pămînt, de sub el.

— Cum, moșule, peste arătură? Ce fel de treabă-i asta? Aici nu s-a comasat? Nu s-a arat cu tractorul?

— S-o fi arat, da-i pămîntu lu' feciorumiu și cine ce are cu el — spuse bătrînul și vocea lui scăzu, aproape că nu se mai auzi.

— Cum, moșule, cum cine ce are cu el?! Cu el n-are nimeni nimic — spuse secretarul — da' în perimetru' întovărășirii n-ai voie să te bagi. N-ai primit pămînt în altă parte?

— N-am primit nimic, tovarășe, se scutură bătrînul și se aplecă adînc spre pămînt. Eu... ăsta-i pămîntu' — spuse — ăsta-l am de la tata, Dumnezeu să-l ierte și fie-i țărîna ușoară, că alt pămînt n-a avut nici el, și l-am dat an-toamnă băietului ăstuia cînd s-o liberat din armată și s-o-nsurat și de alt pămînt nu știu...

Secretarul îi privea cu încordare pe amîndoi și nu știa ce să mai creadă. Că erau săraci era clar, se vedea după ei, și amărîți, vai de sufletul lor! Dar ce era în capul lor? De unde atîta încăpățînare și-ndărătnicie? Cine le băgase-n cap gărgăunii ăștia? Și la bătrîn mai era de-nțeles, venea din lumea veche, dar flăcăul... flăcăul făcuse armata, isprăvise de curînd armata și-și deschisese capul... nu se poate să fi umblat el prin lume și să nu fi-nțeles nimic din ce se-ntîmplă astăzi...

— Cum dracu, măi oameni buni — se-nciudă el. Nu v-o spus nimeni... nu v-o lămurit... Cum să intrați voi peste arătură și să stricați... Păi tot perimetru' se duce dracului, bre. Nu vă gîndiți... va să zică atîta lume vine și pune pămîntul la un loc și voi vă băgați ca un cui, bre, drept la mijloc...

— Asta-i, tovarăşe, noi, asta-i — sfîrşi bătrînul şovăielnic, cu glasul tremurat, ridicînd braţele-n sus a neputinţă şi se-ntoarse să pornească spre cal. Noi n-avem nimic cu nimeni, nu sîntem contra, da' gîndiţi-vă, tovarăşe, la săracu' băiatu' ista — se rugă — uitaţi-vă la el că-l vedeţi... s-o-nsurat şi el amu cu femeia şi măcar un an să-l lucreze şi să strîngă şi el bucate.

— D-apoi de la întovărăşire n-o să strîngă bucate, moşule?

— Nu ştiu. Întovărăşirea nu m-o întrebat pe mine cînd s-o făcut. Pe mine nu m-o-ntrebat nimeni, nimic. O venit numai la urmă şi-o zis gata şi eu m-am uitat la ei şi-am zis şi eu gata, nu vreau şi asta-i socoteala...

— Da' cum te cheamă, moşule? Eşti din Tighileşti, nu?

— Din Tighileşti, tovarăşe, da, şi mă cheamă pe mine Toader Buliga şi pe băiat Ion Buliga.

— Moş Buliga, uite ce-i. Fii om de-nţeles şi du-te acasă. Nu te pune-n calea atîtor oameni! Ori rămîi la întovărăşire, cu pămîntu-aici, cum se găseşte, ori du-te şi-ţi ară pămîntu' care ţi l-o dat, că de-aici recoltă nu capeţi ş-ai să rămîi fără recoltă.

Atunci lumea parcă s-ar fi prăbuşit sub el: bătrînul se clătină şi spuse:

— D'apoi dă, cum-ţi crede dumneavoastră de cuviinţă. Dacă nu, ce-o să fac şi eu — oftă. Oi pune şi eu traista-n băţ cu băietu ista ş-om porni la cerşit.

— Vorbeşti prostii! Măi omule, de ce nu-nţelegi?! Nimeni nu-ţi vrea răul...

Dar vorbea-n vînt. Era înciudat şi mîhnit şi nu ştia ce să mai facă, îşi pierdea vremea de pomană şi'nfăţişarea tot mai încăpăţînată şi deznădăjduită a celor doi îl apăsa dureros. Se urcă in maşină. Gheorghiţă porni vesel, zîmbind şi arătîndu-şi dinţii albi în oglindă, mulţumit şi mîndru ca de-o mare izbîndă, şi el împietri cu faţa lipită de sticla uşii şi privi multă vreme îndărăt, la cei doi, care rămîneau îngropaţi în cîmpie, lîngă calul roşcat şi se făceau din ce în ce mai mici, pierduţi în valurile negre de arătură.

Ajunseră pe deal şi ei mai stăteau încă acolo, nemişcaţi şi priveau spre maşină, apoi dealul îi înghiţi, maşina coborî în vale, spre sat, şi el îşi hotărî să facă orice să vadă ce e cu oamenii ăştia.

Intrară în sat. Gheorghiţă apăsă pe frînă şi opri în dreptul sfatului popular. Preşedintele sfatului, care zărise maşina prin geam, ieşi în fugă pe cerdac, coborî scările ferind într-o parte bicicleta rezemată de poartă, la intrare, şi-l întîmpină vesel:

— Bine-aţi venit, tovarăşe secretar! Poftiţi!

— Văd că staţi grozav cu mecanizarea — glumi secretarul. Numai arăturile nu vreţi să le faceţi cum trebuie.

— He, păi dacă s-ar ara cu bicicleta — o-ntoarse tot pe glumă şi preşedintele — am face noi şi arăturile cum trebuie.

— Dar ce vă lipseşte?

— Tractoarele, tovarăşe secretar. N-avem destule tractoare. Haideţi înăuntru să vă arăt situaţia. Tovarăşul Turcanu chiar acum a fost pe-aicea. Să trimit pe cineva să-l cheme?

— Trimite.

Intrară la sfat, în biroul preşedintelui şi acesta îi întinse un scaun şi-i aşeză pe masă, dinainte, planul cu schema caselor şi pămîntul întovărăşiţilor care urma să fie comasat.

— Avem 860 de hectare de anul trecut şi-acum am mai făcut patru sute şi vreo cincizeci. Jumătate din lotul de anul trecut l-am arat. L-aţi văzut şi dumneavoastră cînd aţi trecut cu maşina că-i lîngă drum.

— L-am văzut — clătină din cap secretarul. Da' de ce nu şi-o cărat ăia popşii acasă, bre? întrebă el şi-l privi ţintă pe preşedinte. Ce-aşteaptă? Să-i prindă zăpada pe cîmp? Ai cui îs popşii ăia? Şi voi ce-aşteptaţi? Să-nceapă ploile? Să dea zăpada?

— Nu ştiu, tovarăşe secretar, că n-am avut timp să mă duc pînă acolo. Tovarăşul Turcanu trebuie să ştie. Uite-l că vine.

Pe uşă intră un bărbat scund, voinic, cu faţa rotundă şi plină, cu-o lumină caldă în ochii căprui, deschişi; îşi scoase cuşma de pe cap, salută scurt şi s-apropie de secretar cu mîna întinsă.

— Bună, tovarăşe secretar, spuse omul, dar nu se aşeză, se apropie numai de masă şi-şi puse încet căciula cu demnitate deasupra, peste planul cu schema caselor şi pămîntul noilor întovărăşiţi. Bună, tovarăşe secretar — repetă el şi tot obrazul i se încreţi de plăcere. Avem trei sute şi patruzeci şi opt de cereri. Cred că v-o spus tovarășul președinte. Stăm bine. Numai cu arăturile stăm prost. Semeteul nu mai are tractoare. Ne-o dat două, ară de-o săptămînă și-ncă n-o isprăvit...

— Cine-s ăia, bre, care nu și-o luat popurile de pe cîmp?

— Unu-i ăsta, tovarășe secretar, Teliban, vînzătorul de la cooperativă și altu-i Gheorghe Brăzdănțeanu... Aista totdeauna ne face așa... Se duce, umblă pe la alții... și dacă n-ar avea căruță, nu ți-ar fi ciudă! dar el face afaceri, umblă cu cărăușie la carieră, la Niorcani și de popșii lui habar de grijă.

— Mergeți, bre, stați de vorbă cu dînsu'... vorbiți și cu Teliban, spuneți-i c-am spus și eu să facă ce-o ști și pînă la noapte să nu-i mai văd păpșoii acolo. Și de mîine puneți la arat. Arați cu plugurile că tractoru' nu mai intră acolo.

— N-aveți nici o grijă, tovarășe secretar. Aranjăm noi asta. Eu mă duc și le car păpșoii de pe cîmp. Da' vorba-i ce facem cu tarlaua nouă? De unde luăm tractoare pentru arat? Vremea-i frumoasă, da' peste-o săptămînă pot începe ploile. Nenorocire, ce mai? Ne-am gîndit la tovarășul Puiu, la Gostat.

— Foarte bine. Rugați-l pe Puiu și-o să vă împrumute cîteva tractoare. Două, trei, cîte-o putea și el. Vedeți că nu sînteți numai voi.

— Două, două — sări și președintele sfatului, bucuros. Zicem bodaproste și pentru două, numai să ni le dea. Tovarășu' Puiu ăsta, i-așa un fel de om, tovarășe secretar, că-l cunoașteți mai bine decît mine...

— Ce mai vorbă, am încercat, tovarășe secretar și nu vrea — intră în vorbă din nou Turcanu. La el aproape o isprăvit de arat și ține tractoarele, paisprezece tractoare, pe-un loc, cînd te duci nici nu vrea s-audă.

— Ai vorbit dumneata cu el?

— Ce mai treabă! Sigur c-am vorbit. Da' cu el parcă poți să vorbești. Te poți înțelege? îndată-ți trage cu planu', că el e gospodărie de stat și trebuie să scoată recoltă bogată... Da' noi ce? Nu trebuie să scoatem recoltă bogată?

— O să vi le dea — îl asigură secretarul. Spuneți-i cît comasați și-o să vă dea. Datoria lui e să se-ngrijească doar ca sectorul socialist să crească și să se dezvolte în jurul lui. Spuneți-i asta și o să vă dea. Du-te dumneata, tovarășe Turcanu și vorbește din nou cu el. N-o lua așa că — nu știu cum și pe dincolo, omul se frămîntă pentru gospodăria lui, desigur, dar o să vezi că o să se frămînte și pentru voi...

***

Plecînd însă de la sfat și mergînd cu mașina, în drum spre Gostat, se gîndi că Puiu s-ar putea într-adevăr să nu le dea tractoarele. Îl cunoștea destul de bine pe Puiu. Erau vechi prieteni.

— Gheorghiță, la Gostat, Gheorghiță!

Directorul n-avea de loc înfățișarea de director, și-încă de director al celui mai mare gostat din raion, vestit în toată regiunea. Era micuț, slab, cu înfățișare comună, obișnuită; se purta proaspăt ras, cu o șapcă veche pe cap; umbla repede călcînd mărunțel și-și ținea mîinile înfundate în buzunarele scurtei cenușii, cumpărată de gata. Era mărunt, un pumn de om, dar numai inima era într-însul.

— Aha! O venit tata iazurilor! strigă el de departe și se repezi să-și întîmpine oaspeții. Bine-ați venit, tovarășe agronom. Iazul să știți că tot acolo-i unde l-ați lăsat!

— Hai, hai, lasă glumele — se prefăcu supărat secretarul și păși înainte în curtea largă, curată, cu ronduri de flori și acareturile îngrijite primprejur. Mai ai două bonuri la masă? Ospătează-ne cu ceva, tovarășe Puiu, spuse — să prindem puteri, că-ți vizităm moșia.

— Aoleo, păcatele mele — se frăsui deznădăjduit directorul — da' cu ce să vă ospătez! Bucătăreasa mea, nenorocita, s-o apucat astăzi să facă fasole. Borș cu fasole! Cum să vă dau borș cu fasole? Șmecherul ăsta de Gheorghiță... îl văd eu după urechi... atîta așteaptă! Să vă dau borș cu fasole că pe urmă umple raionul că v-am dat să mîncați borș cu fasole!

Mîncară, apoi își aprinseră țigările și urcară-n mașină.

— De unde-o luăm?

— De unde-i mai rău.

— Atunci, stai, Gheorghiță! sări directorul alarmat. Rămînem pe loc. N-avem unde ne duce că la mine toate merg bine.

— Asta las' că vedem noi — îl liniști secretarul. Ia spune cum stai cu-nsămînțările?

— Mai am pe o zi, pe o zi și jumătate cel mult și termin.

— Și tractoarele-ți lucrează toate din plin?

— Toate afară de unul. I s-o gripat un cilindru.

— Da' pe întovărășiți de ce nu vrei să-i ajuți?

— Nu vreau? sări directorul înciudat. Vreau. Dar nu pot, tovarăşe secretar. Pînă nu pun ultimul bob la mine-n pămînt, nici nu mă gîndesc. O venit Turcanu, secretarul organizaţiei. „Dă-ne, nene. Nu ne lăsa, zice. Vin ploile". „Ştiu. Şi tocmai de-aceea, zic. Eu n-am voie să mă prindă vremea rea cu pămîntul neînsămînţat". Nu că nu vreau. Nu pot.

— Ba poţi. Le dai două tractoare şi cu celelalte îi dai bătaie şi termini poimîine.

— Nici nu mă gîndesc. Eu nu-s învăţat să dau treaba peste cap.

— Nimeni nu-ţi cere asta.

— Apoi altfel nu se poate. Dacă eu m-oi potrivi şi-oi da aici două tractoare, două dincolo... De la geaceul din Crasna mi-o cerut cinci, şi le-am promis, şi oamenii se bazează pe mine. Nu pot. Unde ajung aşa? Înseamnă să nu văd de mine şi să am grijă de alţii şi pe urmă, la vară, tot mătăluţă, tovarăşe Vlad, vii şi mă tragi la răspundere că de ce nu dau producţie. Vrei producţie, lasă-mă să-mi văd de interesele mele.

— Te las, tovarăşe Puiu, te las — îl linişti secretarul. Numai că aşa vezi lucrurile cam îngust.

Tăcu şi privi afară, pe geam, şi directorul Puiu se strînse în el, se făcu parcă mai mic, tăcu şi el şi privi afară.

— Gheorghiţă — îşi aminti ceva pe neaşteptate directorul Gostatului şi se aplecă peste spătarul scaunului din faţă înghiontindu-l în umăr. Cum a fost cu grindina, Gheorghiţă, şi cu popşoii as-toamnă, îţi aminteşti?

Şoferul întoarse faţa rîzînd:

— Cum să nu-mi amintesc? protestă el. Păi cine a fost cu tovarăşu' secretar pe cîmp!? Cît era acolo? O sută de hectare, nu?

— O sută, da. O sută şi ceva.

— Palog era — îşi aminti Gheorghiţă. Un fir nu era în picioare. Tot era culcat la pămînt, amestecat cu pămîntu' băgat în pămînt. Îl bătuse piatra ştii cum.., ziceai că nimic nu mai iese de-acolo.

— Păi a fost comisie de la Suceava — spuse directorul. Şase inşi, ingineri, agronomi, specialişti, cutare. S-o uitat, o umblat, o scociorît la rădăcină, s-au consultat între ei...

— Eu zic să lăsăm asta. Asta a fost anul trecut, da' eu, acu' aş vrea să ştiu... cu tractoarele acelea cum stăm tovarăşe Puiu?

— Iar? şopti directorul şi se luă cu mîinile de cap.

Dar secretarul rîse şi urmă imperturbabil:

— Vezi c-o să vină la dumneata tovarăşul Turcanu. Te-ai gîndit? Ce-ai să-i spui?

— O să mă gîndesc — cedă în sfîrşit directorul şi izbucni în rîs.

***

— Ei, spuse directorul după ce văzură toate terenurile însămînţate şi stătură de vorbă cu tractoriştii — acum să ne oprim la Crasna. Numai că mi-i teamă — mărturisi el. Ai să vezi balta aia, tovarăşe Vlad, şi iar ai să mă baţi la cap că de ce n-o curăţ şi n-aduc peşte.

— Chiar aşa — spuse rîzînd secretarul. Ar trebui odată să te hotărăşti şi să te-apuci de treabă. După dumneata s-or lua şi alţii. E plin raionul de terenuri mlăştinoase şi bălţi clocite, cotropite de linţiţă şi de rogoz. Dacă s-ar curăţi, s-ar indigui, vorba lui Gheorghiţă, fain, frumos, şi-am pune peşte, şi-am face aici nişte crescătorii sistematice, după norme ştiinţifice...

— Tata iazurilor! Uite! Poftim! Vorbeşte! Da' de unde bani?

— Nu-i vorba de bani, ci de comoditate şi de lipsă de iniţiativă.

— Bine, să ştii că fac un proiect şi ţi-l aduc la raion.

— Să te vedem...

— Da' nu despre asta voiam să-ţi spun. Brigadierul... îl ştii pe brigadier?

— Ei, ce-i cu el?

— O păţit un necaz. Era-n vorbă cu o fată de-aici, din Crasna. Una a lui Căbulea, ăla cu chica roşie, nu ştiu dacă-l ştii. Stă lîngă cămin. Fata frumuşică de altfel, a lucrat şi pe o gospodărie... da' rea de muscă. Rea, foc. Duminica trecută a avut logodna şi-amu, alaltăieri hăituşca a şters putina c-un flăcău din sat. Ce mai! Mi-o dat gata brigadierul!

Era un flăcău înalt, voinic, cu faţa pătrată, musculoasă. Îl găsiră într-o groapă de siloz, îndesînd cu furca nutreţul verde deasupra. Lucra îndîrjit, în vrăjmăşie, izbind furca şi icnind.

Îl priviră o vreme, amîndoi, de pe mal, cum se chinuie, apoi directorul spuse că are ceva treburi și plecă să vadă cum era descărcată sfecla; secretarul rămase singur lîngă siloz, sări în groapă și se apropie de flăcău.

— Noroc, tovarășe — spuse. Merge? Merge?

Brigadierul mormăi ceva, fără să-l privească și-și văzu înainte de treabă.

— Mă, da cătrănit mai ești! spuse secretarul și se aplecă, luă o mînă de nutreț și se uită la dînsul. Îi bun — spuse. Da' nu ți se pare că-i prea verde?

Brigadierul nu spuse nimic.

— La groapa asta de cînd lucrați? întrebă din nou secretarul fără să pară cîtuși de puțin surprins sau ofensat de muțenia celuilalt.

— De trei zile — spuse brigadierul și se apucă iar de lucru.

— Hm! se miră secretarul. Trei zile și nici pe-un sfert n-ați umplut-o! Înseamnă c-ai lucrat numai dumneata singur... dar rostul dumitale nu-i ăsta. Dumneata trebuie să observi, să supraveghezi, să vezi ca lucrul să se facă bine... Te-ai uitat să vezi dacă de-acu trei zile nutrețul de la fund nu s-a stricat? C-ați ținut groapa descoperită și verde cum e, și jilav, s-o fi-ncins.

Brigadierul încetini atunci mișcările, năucit parcă de-un gînd venit pe neașteptate și care-l înspăimîntă, apoi se încordă din tot trupul și izbi furca cu sete-n nutreț.

— Stai — îl opri secretarul. Stai să vedem ce-i la fund!

Se aplecă chiar el, luă furca din mîna flăcăului și dezgropă straturile de borceag și trifoi lăptos. Lepădă furca, luă o mînă de nutreț, o privi și i-o întinse brigadierului. Acesta tresări și se-nnegri la față.

— Ei, ai văzut, spuse secretarul. Unde ți-au fost ochii? Cum te-ai gîndit dumneata, brigadier, absolvent al unei școli de maiștri, dumneata despre care tovarășul director spunea că ești cel mai bun brigadier, să lași nutrețul trei zile și pe urmă să vii și să clădești altul deasupra fără să controlezi? Păi ce se-ntîmpla? Umpleai groapa, băgai în ea trei tone și pe urmă plăteai din buzunar. Și-așa o să plătești. Să te-nveți minte. Statu' nu pierde. Nu putem păgubi statu' pentru că dumneata... Fiecare avem supărări și necazuri, la lucru, la locul nostru de muncă trebuie să fim cu capul limpede!

Brigadierul îl privea, își strîngea fălcile și ochii-i jucau în lacrimi.

— Ah! gemu el și-și mușcă pumnul de ciudă. S-ajung eu tehui de cap, să plătesc pentru ea și ea... ah, dumnezeii...

— Fii bărbat, ce dracu'! strigă secretarul și s-apropie de el, punîndu-i mîna pe umăr și simțindu-l cum tremură tare, din tot trupul. Și de plătit, lasă, n-ai să plătești nimic. Bine c-am descoperit totul de la-nceput. Pune mîna pe furcă și zvîrle gunoiul afară!

Ieși și el pe mal și porni spre grajduri, să-l caute pe director, și pentru prima dată în ziua aceea, simți ceva cald și duios strecurîndu-i-se în suflet; simți cum îl pătrunde și-l tulbură ca de multe alte ori, o mulțumire calmă și-o dragoste mare și nemărginită pentru munca lui; nici o altă muncă nu era mai plină de satisfacții, mai frumoasă și mai la-ndemîna și folosința celorlalți oameni.

— Gata, tovarășe secretar? Am terminat? Plecăm? întrebă Gheorghiță și învîrti cheia de contact.

— Plecăm, Gheorghiță — spuse secretarul și zîmbi de dinainte de ce ochi o să facă băiatul. Dar nu la raion. La Tighilești!

— Tighilești? Ce-i aia Tighilești? Ce să căutăm la Tighilești? protestă Gheorghiță.

— Ai uitat, bre, de oamenii ăia doi, de pe cîmp?

— Ce oameni, tovarășe secretar? Păi nu i-am lămurit o dată? Și pe urmă, gata, ne-o fi destul de dimineață de cînd alergăm și ne batem gura. Gata, s-a isprăvit! S-o făcut și noapte! Unde să mai mergem? Pînă la raion avem 74 de kilometri și Tighilești-s la mama dracului.

— Nu-i nimic, mergem la Tighilești.

— Dar n-ați spus dumneavoastră, cînd veneam — încercă Gheorghiță o ultimă tentativă — că trebuie să ne-ntoarcem devreme că mîine dimineață mergem la Suceava, la regiune, și soția dumneavoastră v-așteaptă și zicea... Și pe urmă ce mai! sfîrși el epuizat. V-ați făcut timpul.

— Nu-i nimic, Gheorghiță — rîse secretarul înveselit aprinzîndu-și țigara. Acum merg pe timpul meu. Gata. Dă-i bătaie!

Mașina ieși în cîmp, în noaptea pîcloasă, și goni cu farurile aprinse pe drumeagul pustiu de țară.

însemnări

IN MEMORIAM

Publicul ascultă fascinat minunatele stanțe ale *Cid*-ului... Interpretează Tony Bulandra !.. Ultimul vers se frînge sub ropotul de aplauze... Era prinosul postum pe care cei adunați în sala Teatrului Municipal în seara de 23 martie îl aduceau actorului ce ne-a părăsit acum 16 ani — lui Tony Bulandra.

Vocea lui, așa cum ne-a păstrat-o înregistrarea, imaginile înfățișîndu-l în ipostazele variate ale rolurilor pe care le-a creat, dar mai ales evocarea emoționantă făcută de tovarășii de breaslă și de generație, l-au readus parcă pe Tony Bulandra în mijlocul celor ce-i cinsteau memoria. Pentru cei ce l-au văzut jucînd, sau l-au cunoscut direct, „Seara Tony Bulandra" a însemnat un prilej de reîmprospătare a amintirilor, o impresionantă reintîlnire cu un prieten, un tovarăș, un partener. Pentru cei ce n-au avut fericirea de a-l vedea jucînd pe marele actor, seara aceasta a însemnat o prețioasă cunoștință cu unul dintre oamenii de teatru ce și-au dăruit cu modestie și patimă întreaga viață progresului artei noastre teatrale.

Luările de cuvînt — artiștii poporului G. Storin, George Vraca, Lucia Sturdza-Bulandra, maestrul emerit al artei Al. Finți, scriitorul Ion Marin Sadoveanu și criticul Vicu Mîndra — au reușit să reînvie din cioburile amintirii, drumul vieții și creației lui Tony Bulandra. Drumul acesta l-am urmărit de la anii studenției în patrie și apoi la Paris, pînă la lungile turnee întreprinse în condiții mizerabile de-a lungul țării, de la primele succese înregistrate sub îndrumarea lui Davila (la Teatrul Național și în Compania Davila) pînă la marile realizări : Hamlet, Othello, Cid-ul, Cyrano sau Baronul din *Azilul de noapte*. Deopotrivă vorbitorii s-au străduit să arate locul ocupat în ansamblul fenomenului nostru teatral, de actorul Tony Bulandra, să sublinieze caracterul novator al artei sale, să arate în ce măsură unele din datele creației sale anticipau ulterioara dezvoltare a teatrului nostru.

Omagiul adus memoriei lui Tony Bulandra înseamnă un nou act de respect față de tradițiile noastre teatrale cele mai valoroase, față de oamenii ce prin munca lor au ajutat teatrul nostru să meargă înainte.

B. T. Rîpeanu

AMĂNUNTE NEESENȚIALE, DAR SUPĂRĂTOARE

Nu este pentru prima oară cînd programele de sală — aceste prețioase auxiliare ale spectatorului de teatru — formează obiectul însemnărilor noastre. Am relevat la timpul oportun — cu exemplificări concrete — modul în care secretariatele literare ale teatrelor, cărora le revine sarcina de a redacta și de a supraveghea tipărirea acestor programe, își fac datoria.

Preocuparea de a prezenta într-un aspect grafic cît mai atrăgător programe cuprinzînd un substanțial material informativ în legătură cu piesa, cu autorul ei, cu interpreții, regia, scenografia ș.a., s-a făcut vădită la majoritatea teatrelor din întreaga țară. Și chiar dacă au existat și mai există încă unele lipsuri de conținut, acestea nu pot umbri bunele intenții și strădaniile secretariatelor literare.

Departe de noi gîndul de a încerca acum o recenzare a programelor de sală — o vom face probabil cu un alt prilej. Deocamdată, vrem să stăruim asupra unei neglijențe supărătoare care — din păcate — stăruie în unele programe de sală. Este vorba în special de programele pieselor ale căror distribuții există pentru unul sau mai multe roluri, una sau mai multe dubluri. De obicei, pentru a se evita confuziile, numele interpreților care nu joacă, în seara respectivă, sînt șterse cu creionul și astfel, spectatorul este lămurit. Numai că această operație este lăsată pe seama unor persoane necompetente şi lipsite de răspundere, din care cauză ne-a fost dat în repetate rînduri să urmărim pe scenă jocul unor actori al căror nume în programul serii respective era şters cu creionul. Recent, acest lucru ni s-a întîmplat la Teatrul „C Nottara“, la spectacolul cu *Nota zero la purtare,* cînd o bună parte din interpreţi erau cu totul alţii decît cei anunţaţi în program. Spectatorii mai frecvenţi ai teatrului au reuşit, fireşte, să-i identifice în cele din urmă pe actori, ceilalţi au rămas pînă la urmă cu impresia că i-au văzut şi i-au aplaudat pe cei trecuţi în program, actori care în realitate nici nu dăduseră pe la teatru în seara respectivă.

S-ar părea unora că problema de care ne ocupăm este nesemnificativă şi că n-ar merita să fie subliniată. Noi o facem însă cu credinţa că lucrurile vor fi remediate, şi nu numai pentru a se asigura „buna deservire“ a spectatorului, ceea ce este, desigur, foarte important, dar şi pentru a da prilejul tinerelor elemente actoriceşti care — în treacăt fie spus, nu se prea bucură de „publicitate“ — să fie cunoscute în adevărata lor identitate.

Iar dacă celor de la Teatrul „C. Nottara“ le este într-adevăr atît de greu să şteargă corect din program două, trei sau patru nume, le-am propune un schimb de experienţă cu Teatrul Tineretului, unde, la intrarea în sală — lingă garderobă — se află un panou vizibil cu numele interpreţilor din spectacolul respectiv, un panou îngrijit lucrat şi care din fericire, nu cuprinde erori.

Ce-ar fi ca şi Teatrul „C. Nottara“ să-şi facă rost de un asemenea panou ? I-ar scuti desigur pe bieţii plasatori de mîzgălirea programelor.

S. Massler

TEATRUL ÎN REVISTA „LUCEAFĂRUL“ (Nr. 1—6/1959)

„Luceafărul“, revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., manifestă în ultima vreme un interes sporit pentru problemele teatrului romînesc contemporan. Aşadar, o altă revistă de prestigiu, în profilul căreia nu intră în mod deosebit scena, abordează problemele teatrului. E mai mult decît un simplu gest de acoperire a unei tematici. E o atitudine.

Nr. 2/1959 al revistei publică mai multe materiale consacrate teatrului. Amintim, în primul rînd, tipărirea integrală a actului IV (Complotul şi Detronarea) din piesa *Cuza Vodă* de Mircea Ştefănescu şi a studiului „Tipicul în dramaturgia noastră contemporană“ de Mircea Mancaş. Studiul este util şi valoarea lui ar fi sporită dacă autorul ar fi folosit o aparatură estetică mai substanţială. În acelaşi număr, Camil Baltazar recenzează cartea artistului şi regizorului sovietic S. Obrazţov — „Londra“, iar Gh. Poalelungi analizează ediţia „Lessing“, oprindu-se asupra „Dramaturgiei hamburgheze“ (Hamburgische Dramaturgie), care cuprinde problemele de bază ale esteticii lui Lessing asupra dramei şi teatrului.

În nr. 3/1959 al revistei, criticul Marin Bucur discută în articolul „Victor Eftimiu la 70 de ani“, dramaturgia cunoscutului scriitor. E interesantă judecata de valoare asupra dramaturgiei lui Eftimiu care are meritul incontestabil „de a fi căutat izvoarele teatrului în folclor“ şi pe linia tradiţiei teatrului lui Alecsandri a dat cîteva lucrări dramatice, inspirate din creaţia poporului.

În nr. 4/1959 al „Luceafărului“ se anunţă că revista iniţiază un ciclu de interviuri cu regizori, actori, scenografi şi dramaturgi, privind problemele actuale ale teatrului romînesc. Debutul îl face prim-regizorul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale“, Sică Alexandrescu care-şi exprimă via satisfacţie prilejuită de piesa lui Mihai Beniuc, *În Valea Cucului.* „N-am cunoscut prea de aproape ţărani din Munţii Apuseni — răspunde Sică Alexandrescu la o întrebare a redactorului revistei — dar citind piesa lui Mihai Beniuc, am simţit că în „Reţeaua“ lui, sînt antrenaţi oameni autentici, care au între ei raporturi fireşti, ieşite din adevăratele ciocniri de interese şi tendinţe. Oameni ce-şi trăiesc viaţa lor adevărată şi care nu se mişcă silit, după un plan arbitrar, voit de autor. Oameni ce ocupă poziţii de clasă bine definite şi care oglindesc o realitate existentă. Satul lui Mihai Beniuc e un sat din zilele noastre, frămîntat de problemele actuale, un sat în care viaţa ne apare sub multiplele ei aspecte, un mic univers complex agitat de lupte şi pasiuni...“

Socotind pilduitor pentru activitatea unui tînăr regizor, aflat în primii ani ai carierei sale, faptul că într-o singură stagiune pune în scenă trei piese originale, semnate de trei dramaturgi debutanţi, redactorul revistei a luat cel de-al doilea interviu lui Horea Popescu. Merită toată atenţia ideile lui Horea Popescu cu privire la colaborarea între regizor şi dramaturgul începător : „Regizorul are datoria să corecteze lipsa de experienţă a proaspătului dramaturg, adică să-l facă să gîndească şi să vadă nu numai dramatic-literar, ci şi scenic-teatral“. Chiar şi în cazul punerii în scenă a piesei experimentatului actor Ernest Maftei, *Răzeşii lui Bogdan* — subliniază regizorul — nu s-a putut evita problema de mai sus, ceea ce relevă o dată în plus că „sezisarea diferenţelor de nuanţă sau chiar mai importante între textul scris şi cel scenic, aparţine exclusiv unei experienţe directe". Interesante ni se par şi opiniile cu privire la soluţiile inedite şi la originalitatea punerilor în scenă : „*Răzeşii lui Bogdan* nu are nimic original pentru confraţii care se aşteptau la cine ştie ce trucuri regizorale (lumini, efecte, turnante, practicabile) şi, în consecinţă, pot considera punerea în scenă demodată. Dar, realismul strict al situaţiilor şi al eroilor... ne-a condus mai degrabă spre căutarea reflectării *autenticităţii* mediului şi oamenilor. Deci, iată «formula» : A pătrunde cît mai adînc în felul de a gîndi, de a vorbi şi de a acţiona al «răzeşilor» pentru a-l reda cît mai fidel, cît mai pregnant, cît mai expresiv. Îmi îngădui să cred că această preocupare face măcar cît o «îndrăzneală regizorală!»". În schimb, piesa lui Paul Everac, *Ferestre deschise,* cu construcţia ei dramatică mai puţin obişnuită, i-a pus regizorului probleme dificile şi sub aspect tehnic. Dacă soluţiile vor părea inedite — conchide Horea Popescu — aceasta se va datora faptului că textul piesei a împins gîndirea spre ele. Concluzia e limpede : „O piesă originală cheamă, ba chiar impune, formele originale".

Aceste prime două interviuri prefigurează o largă dezbatere a fenomenului teatral actual. Şi competentă, dat fiind faptul că vor participa la ea, după cum sîntem preveniţi, fruntaşii teatrului nostru. O aşteptăm cu interes.

T. M.

UN MIC LABORATOR DE CREAŢIE

Colectivul Teatrului de păpuşi din Cluj a hotărît să-şi axeze repertoriul pe problemele cele mai importante ale vieţii copiilor noştri.

Recent colectivul teatrului s-a întîlnit cu unii din colaboratorii săi cei mai apropiaţi — pedagogi, învăţători şi învăţătoare. Concluzia a fost : e nevoie de mai multe şi mai bune piese care să abordeze teme din viaţa copiilor noştri.

Un prim rezultat al acestei acţiuni e piesa scriitoarei locale Marton Lili, inspirată din viaţa copiilor.

Colectivul artistic clujan lucrează cu mai mulţi autori şi pentru realizarea unui spectacol cu o tematică ştiinţifico-fantastică. Din cele cîteva texte la care se lucrează, cel mai bun va fi prezentat pe scenă.

Paralel cu munca pe care o desfăşoară teatrul pentru crearea unei noi dramaturgii actuale, pentru teatrul de păpuşi, colectivul face şi o serie de experienţe care au ca scop găsirea unor noi mijloace de expresie artistică specifice. În acest scop, s-a înfiinţat un „studio experimental". În acest studio, unde lucrează actori, regizori, scriitori, artişti plastici şi muzicieni se caută noi forme de montare, iar actorii se perfecţionează în mînuirea păpuşilor. Primul „spectacol închis" al teatrului experimental a avut loc recent, şi specialiştii, criticii, oamenii de artă au apreciat străduinţele cu care teatrul caută noi mijloace pentru a-şi perfecţiona munca. (Interesant e faptul că actorii îşi confecţionează singuri păpuşile).

Colectivul artistic clujan se deplasează cu regularitate în şcoli şi invită copiii după fiecare reprezentaţie să „povestească" în desene ceea ce au văzut. Unele din aceste desene au fost folosite apoi ca surse de inspiraţie de pictorii scenografi ai teatrului (Al. Rusan la piesa *Prinţul Arghelus*).

Merită a fi semnalat şi un alt fapt de o semnificaţie deosebită. Colectivul clujan a executat decorurile, păpuşile şi, prin compozitorul local H. Maiorovici, muzica pentru piesa *Fram* de Cezar Petrescu, pentru teatrul de păpuşi din Hanoi (R. D. Vietnam). In mod special, partea muzicală, datorită unei fericite inspiraţii din partea tînărului compozitor, a fost realizată în excelente condiţii artistice, dîndu-şi un concurs voluntar, dar preţios, la această muncă de creaţie, Filarmonica de Stat din Cluj, corul Operei de Stat, şi Şcoala medie de muzică.

În cadrul schimburilor cu străinătatea, regizoarea teatrului, Kovács Ildikó, a fost invitată să pună în scenă piesa *Prinţul Arghelus*, la Teatrul de păpuşi din Budapesta.

Iată fapte care luminează semnificativ activitatea unui mic, dar inimos colectiv.

A. P.

meridiane

MĂRTURII DESPRE TEATRUL ROMÎNESC

Numărul 3 al revistei sovietice „Teatr" oferă cititorilor săi un amplu şi documentat „jurnal teatral" din Romînia.

Autorul, criticul teatral V. Pimenov, fost oaspete al ţării noastre la începutul acestei stagiuni, descrie pe multe pagini impresiile sale în urma contactului direct cu scena romînească.

Apreciind pozitiv eforturile oamenilor de teatru din Romînia pentru crearea unei înalte arte realist-socialiste, V. Pimenov notează: „Slujitorii teatrului dramatic romînesc sînt conştienţi că nici un fel de trucuri formaliste, abstracte, nelegate de viaţă, dar prezentate sub titlul «forme noi», nu pot servi drept bază unui teatru popular... Spectacolele prezentate pe scenele romîneşti sînt o întruchipare a următorului program: — caracter popular, nivel ideologic susţinut şi realism".

Citind notele sale pe marginea unor spectacole cu piese originale constatăm că piesele „ţărăneşti" ale dramaturgiei noastre originale, ca *Răzeşii lui Bogdan* şi *Recolta de aur*, şi-au cîştigat aprecierea criticului sovietic mai ales datorită „modului în care se dezvăluie adevărul vieţii poporului, prin caractere veridice şi puternice".

Interesante — şi măgulitoare — ni se par comentariile lui V. Pimenov referitor la cele două spectacole maiakovskiene de pe scenele noastre: *Baia* şi *Ploşniţa*. Subliniind aportul concepţiei regizorale în ambele spectacole, subtilităţile interpretării (la *Baia*: Jules Cazaban şi St. Mihăilescu-Brăila), V. Pimenov exclamă pe marginea spectacolului Teatrului din Timişoara: „A doua piesă a lui Maiakovski pe scena romînească este un spectacol ascuţit, inovator, îndrăzneţ, demascator".

Ca o concluzie firească, în urma vizionării unui mare număr de spectacole bucureştene, apar substanţialele aprecieri la adresa Teatrului Naţional, Teatrului Municipal, Teatrelor Muncitoresc C.F.R. şi Tineretului.

V. Pimenov se preocupă în reportajul său şi de condiţiile în care se pregăteşte la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale" schimbul de mîine al teatrului, viitoarele cadre actoriceşti — remarcînd îndeosebi seriozitatea şi atenţia faţă de arta actorului manifestă aici. Concluziile acestui detaliat reportaj care — sub forma jurnalului — oferă o amănunţită analiză a unui impresionant număr de spectacole — nu poate decît să ne bucure: „Maniera realistă a creaţiei determină şi programul ideologic, limpede, al artei teatrale romîneşti... Forţele regizorale şi actoriceşti reunite se îndreaptă spre dezvăluirea cea mai completă şi profundă a ideii operei dramatice".

„Jurnalul din Romînia" se înscrie deci ca o mărturie în plus a prestigiului artei noastre teatrale, a ţinutei artistice înaintate, dobîndite în anii puterii populare, în cei 15 ani de lupte şi eforturi pentru cîştigarea conţinutului realist-socialist.

Horia Deleanu

ÎNTÎLNIRE CU TEATRUL LETON *

Tradiţiile artei de la luminile rampei sînt destul de vechi în frumoasa ţară baltică. Elemente teatrale s-au lăsat identificate aici în ceremonii şi jocuri populare încă de la începutul mileniului nostru, pentru ca manifestări caracteristice pe acest tărîm să figureze din evul mediu, continuate fiind prin veacul al XVI-lea de regularitatea unor producţii şcolare de acelaşi ordin. În secolele următoare s-a înregistrat prezenţa destul de frecventă a unor trupe ambulante străine, alternată cu interesante spectacole de amatori în limba letonă. (Aşa, de pildă, în jurul lui

---

* Fragment din volumul în curs de apariţie: *Note teatrale*, Moscova-Leningrad '58.

1825, o asemenea formație a pus în scenă *Hoții,* inaugurînd istoria montării pieselor schilleriene pe scena letonă.) Pe la 1905 ia ființă „Teatrul nou“ din Riga, unde se prezintă publicului destul de multe producții originale, datorate activității intense a dramaturgiei naționale de la sfîrșitul veacului trecut.

Teatrul de artă leton, care poartă astăzi numele marelui poet Ian Rainis, și-a pornit activitatea în 1920. Un tînăr regizor, care se chema Eduard Smilghis, a purces pe atunci la treabă, străduindu-se să cristalizeze stilul unei formații teatrale abia înjghebate. Încă din vremea aceea au ieșit la iveală tendințele realiste ale colectivului, cărora li se adăugau marcate înclinații romantice.

Au trecut anii și tînărul regizor, tînărul teatru s-au apropiat de maturitatea artistică, care a coincis în cea mai mare măsură cu eliberarea țării și cu înrîurirea transformatoare, regeneratoare, a artei sovietice. Astfel, adevărata maturitate artistică s-a confundat cu tinerețea revoluționară a oamenilor de teatru letoni. Ceea ce a făcut ca la întîlnirea de la Moscova cu Teatrul de Artă „Ian Rainis“, să se poată constata existența unei solide formații, cu un stil bine definit, original, care își trage seva bogată din aceeași sursă inepuizabilă a realismului socialist.

Mi-a fost dat să văd aici o feerie populară de Ian Rainis — *Am cîntat, am dansat,* și tragedia schilleriană *Maria Stuart.* Deosebirile foarte mari de factură dintre cele două lucrări dramatice n-au împiedicat descifrarea direcției principale a străduințelor artistice, manifeste în activitatea teatrului leton. Mi s-a părut că Smilghis e foarte preocupat adesea de desemnarea grăitoare a personajului eroic, a caracterului eroic, de la care pornește arhitectura întregului spectacol și care concentrează ca într-un focar ideea revoluționară, desfășurarea ei poetică. În strînsă asociație cu această viziune, s-au conturat evident tendințele generoase, umaniste, ale directorului de scenă, obsedat de ideea nobilă a izbînzii omenescului în om. Pe acest fond au crescut interesante, autentice valori artistice, care și-au impus prezența de-a lungul ceasurilor agreabile petrecute în tovărășia textelor lui Rainis și Schiller, înaripate pe scenă de gîndul creator al regizorului Smilghis.

Lilita Berzin în rolul titular din „Maria Stuart“ de Fr. Schiller — Teatrul de Artă „Ian Rainis“ din Riga

PROFUNZIMILE FEERIEI POPULARE

Nunta țărănească e în toi. A început jocul tradițional: mireasa Lelde și cu neamurile ei sînt de partea lui „dumnezeu“, în vreme ce mirele, Zemgus, și cu ai lui sînt de partea „dracului“. Cele două grupuri în dispută trag cu nădejde de un ștergar lung, vrînd fiecare să și-l însușească. Pentru o clipă, sărbătoarea și-a întunecat veselia: ruperea ștergarului vestește nenorocirea. Deodată însă se răspîndesc sunetele de vrajă ale unui cîntec. Fermecată, Lelde se apropie de muzicantul Tot, încalcă obiceiul pămîntului, uitîndu-și îndatoririle față de viitorul soț și pornește un dans amețitor cu cel care a semănat vraja melodiei. În cîntec se strecoară note tragice și presentimentul catastrofei neliniștește din ce în ce mai mult pe nuntași. Pe neașteptate, pogoară întunericul și un vînt care ascunde sumbre amenințări învîrte lumea într-o horă fără bucurie. Cînd a mijit din nou lumina, Lelde, mireasa blestemată de ursitoare, zace neînsuflețită. Năluca Boierului care a stăpînit moșia i-a supt, în hora întunericului, trei picături de sînge și i-a răpit viața.

Scenă din feeria populară „Am cîntat, am dansat" de Ian Rainis —Teatrul de Artă „Ian Rainis" din Riga

Deznădejdea pare să fi luat în mod iremediabil locul veseliei. Muzicantul Tot însă nu disperă. El jură să-i redăruiască Leldei viaţa. Doi cerşetori, Orbul şi Şchiopul, împreună cu o bătrînă Vrăjitoare (ale căror semnificaţii sînt astfel tălmăcite de Smilghis : „trei forţe izvorîte din inima poporului : Orbul — ...gîndul perspicace, înarmat cu capacitatea profundă de a desluşi existenţa... Şchiopul — puterea pămîntului... Vrăjitoarea — înţelepciunea populară"), îl ajută să se îndrepte spre tărîmul de dincolo, s-o reînvie pe frumoasa mireasă. Tot petrece o noapte în cimitir, îşi căleşte în mod simbolic spiritul într-o fierărie miraculoasă, ajunge în cavoul Boierului, înfruntă cu mult curaj încercările la care îl supun stafiile şi dracii.

Ne apropiem de capătul suferinţelor. Nuntaşii îşi plimbă tristeţea acolo unde a început sărbătoarea, aşteptîndu-l cu neîncredere pe Tot. El a găsit-o pe Lelde şi apare cu ea, neînsufleţită încă, în braţe. Muzicantul nădăjduieşte că frumoasa va prinde viaţă, odată cu lumina zilei. Soarele însă nu cutează să ridice capul şi răsare abia atunci cînd e trezit de cîntecul lui Tot. Lelde întredeschide ochii, însă n-are putere să reintre în rînd cu oamenii ; îi lipsesc cele trei picături de sînge pe care i le-a supt Boierul vampir. Ezitările muzicantului sînt de foarte scurtă durată şi el îşi înfige cu seninătate cuţitul în piept, dăruindu-şi sîngele vieţii. Lelde a reînviat datorită sacrificiului lui Tot, care consacră odată cu sufletul său mare şi nemurirea artei sale.

Aceasta este pe scurt frumoasa poveste a Leldei şi a lui Tot, depănată fermecător de feeria populară *Am cîntat, am dansat,* scrisă de Ian Rainis în 1919.

Poetul nu s-a mărginit însă să încînte urechea şi sufletul cu armonia versului şi cu tulburătoarea vrajă a folclorului leton. El a compus, de fapt, o dramă simbolică, ale cărei sensuri profunde sudează trainic ţesătura feeriei, sporindu-i valoarea artistică, determinîndu-i raţiunea revoluţionară. Rainis a asociat cu dibăcie veridicul şi miraculosul : consecventul impuls realist nu brutalizează evoluţia fantasticului, nu siluieşte poezia feerică, căreia îi creează însă un teren prielnic pentru dezvoltarea ideii. Pe aceeaşi linie, simbolul se întîlneşte cu omul concret, eroul dobîndind proprietăţile comune ale pămîntenilor — dragostea şi suferinţa, destoinicia şi slăbiciunea etc. — şi păstrînd în acelaşi timp unele semnificaţii mai generale.

Lucrarea lui Rainis este foarte complexă, dificilă, tocmai datorită structurii ei, care n-a putut folosi liniile deplinei limpezimi, datorită vremii cînd a fost scrisă, datorită conjuncturii istorice defavorabile din Letonia burgheză. Scriitorul s-a văzut constrîns să apeleze la simboluri care la prima lectură par tenebroase, la un fantastic, ce-i drept eroic, dar care și el lasă să plutească puțină ceață asupra adevărului piesei. Numai astfel însă a izbutit atunci să comunice un mesaj revoluționar care, împrumutînd haina feeriei, și-a păstrat întreaga autenticitate.

Realizînd *astăzi* spectacolul *Am cîntat, am dansat* („noapte drăcească în 3 acte și 9 tablouri" — cum o subintitulează autorul), Smilghis nu a apelat la formula facilă, neartistică, a despuierii simbolului de simbolic, a sărăcirii poeziei fantasticului. El a rămas la soluția originară a scriitorului, punînd în scenă o dramă simbolică, o feerie populară, căreia i-a epuizat însă la lumina rampei toate sensurile adînci, strînse în orbita unei clare direcții revoluționare.

În expoziția asupra spectacolului, regizorul și-a amănunțit gîndul. El a pornit de la ideea că „întreaga substanță a piesei este cuprinsă în schimbarea caracteristică pentru Rainis a trei etape — de la scurtul moment însorit al fericirii care domnește la începutul nunții, prin noapte, către noul soare al adevăratei libertăți din finalul piesei". Evoluția spectacolului distinge în mod efectiv acești trei timpi ai acțiunii, în care distribuția diferită a luminii — soare, noapte, iar soare — se răsfrînge asupra climatului psihic, asupra oamenilor, asupra micilor înfrîngeri și a marilor năzuințe purtate de ei în scenă. Împărțirea în trei perioade logice nu fragmentează acțiunea, nu creează hiatusuri, gradîndu-i dezvoltarea cu atîta iscusință, încît prima lumină, alterată de presentimente tragice, presupune venirea nopții, în vreme ce întunericul, punctat cu accente stenice, cheamă imperios soarele libertății.

Oprindu-se la eroina principală, Smilghis o interpretează astfel: „Lelde-Letonia — e poporul. Într-o întinsă generalizare poetică este arătată dezvoltarea ei de-a lungul veacurilor: de la fericita libertate primitivă (căsătoria), prin jugul feudalismului (Boierul), prin condiția țărănimii înstărite (Zemgus), prin capitalismul de la oraș (dracii), pe drumul progresului și al luptei revoluționare întruchipate de Tot — către noua, înalta libertate". Evoluția protagonistei (Mudite Șneider) în spectacol concentrează în jurul ei atenția tuturor oamenilor din scenă, conducînd desfășurarea acțiunii pînă la împlinire. Aici, ca și în cazul lui Tot, este evidentă poziția regizorului, consonantă cu aceea a scriitorului, de a asocia simbolul cu eroul concret. Lelde dansează, se îndrăgostește și își dă sufletul ca orice om; totodată, însă, ea îmbracă un nimb, care o desface din cînd în cînd de solul prea concret al existenței sale mărunte, ridicînd-o peste semeni și atribuindu-i semnificațiile majore ale patriei, ale poporului. Și în orice caz, dacă ea moare ca Lelde, renaște ca Letonia.

Despre muzicant, directorul de scenă crede că: „Tot trebuie să parcurgă un drum foarte greu de realizare a personalității, cuprinzînd ceea ce a fost obținut în trecut; ...trecînd prin călirea eroului (fierăria), prin confruntarea cu tiranul (cavoul Boierului), unde se naște gîndul că acesta poate fi înfrînt numai în luptă; prin lăcașul dracilor, unde se întîlnește cu modul de viață capitalist, cu draci în frac și cu magnați pe care îi învinge. Și, în sfîrșit, ajunge la suprema desăvîrșire — sacrificiul eroic (scena reînsuflețirii Leldei), prin intermediul căruia se dobîndește libertatea". Această înțelegere completă a eroului nu angajează, fără îndoială, marcarea naivă a accentului sociologic vulgar, de natură să vicieze diversele momente scenice. Interpretul comunică semnificațiile mari ale rolului său, cu ajutorul imaginii poetice, insinuîndu-le uneori, explicitîndu-le alteori, dar neclamîndu-le retoric niciodată.

Regizorul a fost mult ajutat în transmiterea acestei partituri sinuoase de un dotat actor, Harry Liepin. Muzicantul rătăcitor a părut să sintetizeze în apariția sa frumoasele trăsături psihice ale poporului: inima vitează și credința fierbinte în izbîndă, talentul și neobosita energie, natura poetică în care fac casă bună lirismul și umorul, duioșia și exuberanța. Farmecul personal al lui Liepin a înlesnit susținerea unui rol-cheie al piesei, obținînd adeziunea necondiționată a publicului la cauza luptei pentru libertate, care dă măsura esențială a protagonistului și a greutății sale specifice în acțiune.

Atît în tratarea Leldei, cît și în aceea a lui Tot s-au simțit calde intonații populare, împrumutate din folclorul leton. Apropiind însă aceste personaje concrete și de semnificațiile lor simbolice, regizorul a lărgit cadrul piesei, adăugîndu-i, în spiritul lui Rainis, valorile general umane ale aspirațiilor revoluționare.

Tălmăcind atît de judicios lucrarea marelui poet leton, Smilghis a adus-o pe scenă în forma unei adevărate sinteze teatrale, care a alternat cuvîntul ritmat cu mișcarea ritmată, versul cu dansul, expresivitatea muzicală cu cea coloristică.

Această multiplă varietate a desenului ritmic a presupus o baghetă regizorală foarte dibace care, în afara armonizării diverselor părți constitutive ale spectacolului, a trebuit să dirijeze fără defect și trecerile complicate ale actorilor de la cuvînt la cîntec, de la mișcarea simplă, reținută, pînă aproape de compoziția grațioasă a baletului.

Tot așa, regizorul a izbutit, eliminînd orice disonanță, să acorde intonațiile festive și tragice, proprii feeriei de largă respirație a lui Rainis.

Nelăsîndu-se ispitit în exclusivitate de forma folclorică — manifestă în joc și cîntec, în vechile obiceiuri și în muzica cuvîntului —, a cărei frumusețe a valorificat-o din plin, el i-a sporit dimensiunile cu analiza minuțioasă a oamenilor din popor, a caracterelor lor, înzestrate cu multă puritate, sensibilitate, a marilor lor aspirații, determinînd astfel autenticul *caracter popular*, veritabila poezie a spectacolului.

Această tendință perseverentă a lui Smilghis de a parcurge drumul de la aparență la substanță a făcut, în mare măsură, ca feeria — dominată de ideea credinței în victoria poporului chiar în momentele cele mai grele (idee care pare să prefigureze tragicul optimist) — să sune în spectacol ca un vibrant *poem revoluționar*.

***

Eduard Smilghis remarca: „Friedrich Schiller este poetul tinereții și al pornirilor înflăcărate, al furtunii și al pasiunii. Unde oare în zilele noastre ar fi putut el să găsească pe aceia care să-l prețuiască mai bine decît în Uniunea Sovietică — țara tinereții omenirii ?“ Confirmînd în practica sa acest adevăr, Teatrul de Artă leton a pus în scenă *Hoții* și *Fiesco, Wilhelm Tell* și *Don Carlos, Fecioara din Orleans* și *Maria Stuart*.

Spectacolul pe care l-am văzut cu această din urmă piesă, tradusă în limba letonă de același mare poet Ian Rainis, i-a oferit posibilitatea lui Smilghis să asocieze tradiția schilleriană cu romantismul revoluționar, propriu în mare măsură stilului său, stilului Teatrului de Artă de la Riga.

Tragedia a sunat de pe scenă ca o nuanțată simfonie a simțămintelor puternice care onorează numele de om. Ea și-a descoperit împlinirea, mai cu seamă prin intermediul interpretei principale, a actriței Lilita Berzin, care a întruchipat-o pe Maria Stuart. Maestră a micilor note sensibile, dar și a intensităților tragice, artista letonă a urmărit cu fidelitate preocupările morale ale autorului, nelăsîndu-le însă să împingă în plan secundar substanța umană a eroinei. De aceea, Lilita Berzin a înzestrat-o pe Maria Stuart cu toate datele unui autentic caracter romantic, care aprinde pasiuni violente și care pînă la urmă devine însăși victimă a acestor pasiuni.

Actrița a valorificat cu multă pricepere întîlnirile ei cu Elisabeta, întîlniri în care s-a situat la antipodul moral al reginei Angliei. Figura Mariei Stuart s-a conturat cu atît mai vie, mai umană, cu cît au fost mai reliefate calculul, ipocrizia, dorința de dominare a rivalei sale (interpretată de Alma Abele). În această perspectivă, Lilita Berzin a părut să continue duelurile cu adversara sa, chiar în absența Elisabetei, obținînd prin continua confruntare posibilitatea de a-și pune în valoare frumoasele trăsături psihice, caracterul eroic. Astfel, folosind adesea note de lirism tragic, ea a reușit să contureze o imagine puternică, înconjurată de lumina aureolei eroice, împrumutînd această coloratură întregului spectacol.

Marea sensibilitate a actriței, glasul ei cu inflexiuni calde, impresionante, de violoncel, admirabila plastică a mișcării trupului, jocul inteligent al miinilor — toate înzestrate cu multă expresivitate, au înlesnit transmiterea contagioasă a emoției și a ideii.

Axat, după cum e și firesc, pe figura centrală, pe interpretarea ei, spectacolul lui Smilghis a alternat discreția cu patetismul, sobrietatea cu larga desfășurare a sentimentelor. Discreția nu a însemnat însă niciodată atenuarea tragediei, tot așa cum patetismul nu s-a lăsat confundat cu retorismul. (Pe această linie, trebuie remarcată, între altele, știința rostirii — logice, muzicale, dar nu declamatorii — a versului, de care au dat dovadă actorii.)

În acest cadru, dominantă a rămas tonalitatea patetismului poetic, a elanului romantic, caracteristice dramaturgiei schilleriene. Ele au condiționat fireasca desfășurare psihologică a personajelor și *temperatura revoluționară* a spectacolului, care s-a apropiat astfel de simțirea și gîndirea omului de astăzi.

Suflul romantic şi elementele de patetism artistic, puse în slujba afirmării poetice a mesajului revoluţionar, au părut să definească, în plan principal, stilul teatrului „Ian Rainis", care se bucură de prezenţa unei remarcabile personalităţi regizorale — Eduard Smilghis, şi a unui valoros temperament actoricesc — Lilita Berzin.

Mihnea Gheorghiu

SHAKESPEARE, LA EL ACASĂ ŞI LA NOI

La 23 aprilie 1616, cînd William Shakespeare îşi părăsea definitiv casa şi ultimele rude din Stratford-pe-Avon, îndreptîndu-se spre eternitate, la el în tîrg reprezentaţiile teatrale fuseseră interzise de către consiliul municipal puritan.

Chiar cu un secol şi jumătate mai tîrziu, cu prilejul aniversării festive organizate de celebrul David Garrick, la Stratford n-au avut loc spectacole de teatru, ci banchete, cu dansuri naţionale şi focuri bengale. Cel mai mare dramaturg al lumii a fost salutat doar cu discursuri : „vorbe, vorbe, vorbe...".

Nici la încă un veac după aceea, iniţiativa localnicului mai inimos şi cu dare de mînă, Charles Edward Flower, de a se clădi un teatru memorial pe un teren donat de dînsul, n-a întîmpinat din partea oficialităţii locale şi naţionale, inclusiv presa, decît o vajnică opoziţie.

Dar încăpăţînatul concetăţean s-a zbătut şi a obţinut prima izbîndă, inaugurînd, la 23 aprilie 1879, primul Festival Shakespeare, într-un local binişor amenajat, vechea clădire a Teatrului Memorial, care a ars în 1926 pînă în temelii, reeditînd incendiul de pomină al „Globului" de altădată, în văpaia căruia se mistuiseră toate manuscrisele lui Shakespeare.

În următorii şase ani, stagiunile tradiţionalului Festival s-au ţinut în cinematograful oraşului, în timp ce lista de subscripţie pentru construirea noului local făcea ocolul pămîntului. Deschiderea festivă a actualului Teatru Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon a avut loc în primăvara anului 1932, în clădirea simplă, clasică şi utilată pentru necesităţile unei scene moderne, construită de un grup de arhitecţi, ingineri şi decoratori, în frunte cu Elizabeth Scott (pe atunci în vîrstă de numai 29 de ani) şi Eric Kennington. După îmbunătăţirile costisitoare aduse în 1950, teatrul funcţionează ca un complex independent, cu gospodărie proprie, fără subvenţii de stat, menţinîndu-se prin reprezentaţiile de înalt nivel artistic, pe care le dă anual într-o stagiune cvadripartită, din primăvară pînă în toamnă, cu un repertoriu (exclusiv) shakespearean.

La faima acestui mare teatru au contribuit personalităţi şi companii artistice valoroase şi diverse, iar la rîndul său, Teatrul Memorial a lansat stele noi pe firmamentul artei teatrale din ţara geniului de la Stratford.

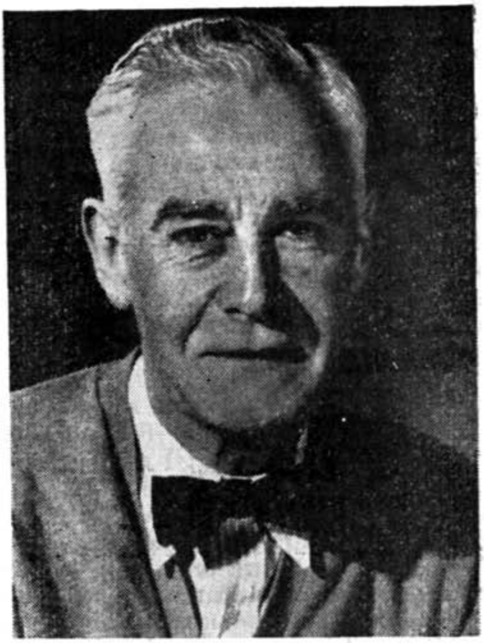
Trupa cu caracter permanent e redusă la cîţiva „veterani", în frunte cu neobositul animator, regizorul Glen Byam Shaw, directorul teatrului şi adjunctul său, Patrick Donnell, secondaţi de Vincent Pearmain, secretarul literar, răspunzător şi de legăturile cu presa mondială de specialitate.[1]

În stagiunea de anul trecut (a 99-a), au fost prezentate cinci piese : *Romeo şi Julieta*, în direcţia de scenă a lui Glen Byam Shaw, cu decoruri şi costume de Motley (pseudonimul traductibil prin „Pestriţu", sau „Bălţatu", al trinităţii feminine : Margaret Harris, Sophia Devine şi Elizabeth Montgomery) şi muzică de Leslie Bridgewater, *A 12-a noapte* în direcţia lui Peter Hall, scenografia de Lila de Nobili şi muzica de Raymond Leppard, *Hamlet*, semnat tot de Glen Byam Shaw şi Motley, cu Michael Redgrave în rolul titular, *Pericles*, în regia tînărului Tony Richardson (care a pus *The Entertaine* şi *Look Back in Anger* la New-York) şi *Mult zgomot pentru nimic*, în direcţia lui Douglas Seale, cu decoruri şi costume de Tania Moisevici (care şi-a cîştigat titlurile la Old Vic Theatre, cu *Livada de vişini)*.

---

[1] Printre exponatele bibliotecii şi muzeului Teatrului Memorial, cu prilejul stagiunii jubiliare, se află şi cărţi romîneşti despre Shakespeare.

Dorothy Tutin și Richard Johnson în rolurile titulare din „Romeo și Julieta" de Shakespeare — Teatrul Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon



Glen Byam Shaw, directorul Teatrului Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon

Invitat, ca artist-oaspe de onoare, să joace rolul lui Gower, din *Pericles,* Paul Robeson n-a putut ajunge la timp, din motive prea bine cunoscute; dar anul acesta joacă rolul titular în *Othello,* sub bagheta aceluiași Tony Richardson și în decorurile și costumele de Loudon Sainthill, colaboratorul permanent al tînărului regizor.

Turneul Teatrului Memorial Shakespeare în U.R.S.S. cu o parte din acest repertoriu s-a bucurat de o primire deosebit de călduroasă, presa salutînd în termeni de înaltă prețuire *Romeo și Julieta* (cu Richard Johnson și Dorothy Tutin) și *A 12-a noapte*[1]. Pentru a ne face o părere despre folosirea actorilor tineri în acest teatru precizăm că Dorothy Tutin juca întîia oară la Stratford, interpretînd rolul Violei, în *A 12-a noapte,* și pe Julieta, în tragedia amanților din Verona; iar Richard Johnson, Romeo, era ridicolul Andrew Agnecheek din *A 12-a noapte,* intrigantul Don Juan din *Mult zgomot pentru nimic* și Pericles. El era a doua oară angajat la Stratford; iar Moscova, tot a doua oară îl vedea (prima dată fusese în trupa care a jucat *Hamlet,* cu Paul Scofield).

A suta stagiune, jubiliară, a Teatrului Memorial Shakespeare s-a deschis, anul acesta, la 7 aprilie, cu spectacolul *Othello* și precum s-a anunțat, participarea lui Robeson stîrnește un interes excepțional. Marele actor și cîntăreț negru american mai jucase la Londra, după primul război mondial, în cîteva piese de O'Neill (memorabil, în *Împăratul Jones)* și în *Othello,* pe care l-a interpretat apoi în America, în 1944—45, de peste două sute de ori. Ultima oară a jucat la Londra, în 1936, pe patriotul negru Toussaint Louverture în piesa cu același nume, prezentată de Stage Society. Noul *Othello* i-a dat, la 60 de ani, posibilitatea de a-i aduce lui Shakespeare un prinos de nobilă măiestrie actoricească modernă, la el acasă, în aplauzele entuziaste ale unui public educat să înțeleagă, cu alți ochi, tragedia maurului venețian[1].

---

[1] Cf. „Teatrul", nr. 1/1959, pag. 92—93.

În programul trimis scriitorului acestor rînduri, printre altele, sînt anunțate premierele următoare, celebrate prin participarea, extraordinară, a altor fruntași ai teatrului de limbă engleză, veniți să omagieze jubileul prin arta lor cu renume mondial. Astfel, după ce n-a părăsit Hollywoodul vreme de un sfert de veac, Charles Laughton își va face reapariția în țara natală, interpretînd, în stagiunea festivă, rolul lui Bottom, țesătorul-comedian din *Visul unei nopți de vară* (în regia lui Peter Hall, scenografia de Lila de Nobili și muzica de R. Leppard), la 2 iunie; apoi, la 18 august, rolul titular din *Regele Lear* (regia Glen Byam Shaw, scenografia Motley, muzica Antony Hopkins). Între timp, în iulie se va da *Coriolan*, pus tot de Peter Hall, avînd în rolul principal pe Laurence Olivier, care-și va inaugura astfel întoarcerea la Teatrul Memorial Shakespeare, după doi ani de absență.

Ziua de 23 aprilie va fi sărbătorită anul acesta la Stratford prin premiera comediei *Totul e bine cînd se termină cu bine*, pusă în scenă de Tyrone Guthrie, în decoruri și costume de Tania Moisevici și pe muzică de John Gardner.

Nu ne îndoim că și anul acesta și *mai ales* anul acesta, Shakespeare va fi cinstit la Stratford, așa cum se cuvine. Și nu numai acolo, la el în tîrg. Pentru că în festivalul anual al Teatrului Națiunilor, de curînd deschis la Paris, se desfășoară un ciclu internațional Shakespeare. Iar teatrele din București participă de departe, la această sărbătoare artistică a primăverii, cu unele din cele mai bune trupe de teatru romînești, în frunte cu prima scenă a țării.

Două premiere marchează aci evenimentul, cu un elan artistic destinat să îmbine realismul cu lirismul, sub semnul marelui Will: *Othello* (de Verdi), la Teatrul de Operă și Balet, și *Nevestele vesele din Windsor*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R. La Teatrul Național „I. L. Caragiale" continuă *Regele Lear*, într-o distribuție strălucită, în vreme ce, Teatrul Municipal a reluat, cu succes, *A 12-a noapte*, pregătind, pe curînd, un *Hamlet*.

Teatrul Tineretului nu încetează, de patru ani, să facă săli pline cu *Mult zgomot pentru nimic*, într-un spectacol demn de atenție, iar la Teatrul Armatei, *Femeia îndărătnică* nu și-a pierdut încă farmecele, într-o montare cutezătoare.

Afișele și proiectele multor teatre din regiuni amplifică și completează lista începută.

Dintre marii autori dramatici ai trecutului, Shakespeare este poate cel mai puțin al trecutului, nu numai pentru universalitatea lui în cultura mondială, dar pentru via și permanenta lui prezență în artele lumii. Oamenilor de teatru din diferite țări li s-a pus deseori întrebarea dacă cutare sau cutare piesă se poate integra în marele repertoriu universal. Răspunsurile nu s-au asemănat întotdeauna, însă toți și-au dat seama că, dacă „marele repertoriu" clasic nu poate valorifica integral forțele artistice ale teatrului *tuturor* națiunilor, pretutindeni la fel, Shakespeare răspunde elanului și talentului tuturora; el aduce, în serviciul patrimoniului cultural al popoarelor, un simț înalt al demnității și al poeziei adevărului, fiindcă opera lui, a fost *intenționată* să fie oglinda lumii în transformare.

Pentru traducătorii în romînește ai artei, operei și istoriei vieții sale, Shakespeare va fi „la el acasă" și la noi, acum și mereu, precum a fost, de la începutul teatrului nostru, un neprețuit căuzaș al progresului.

---

[1] Cf. *Robeson în Anglia* de Ossia Trilling, articol apărut în „Contemporanul", nr. 134/652, din 10 aprilie 1959.

cărți-reviste

V. I. POPA: „TEATRU"

Personalitate multiplă, veritabil om de teatru, Victor Ion Popa constituie fără discuție un capitol, și nu unul lipsit de însemnătate din biografia teatrului nostru. Și-a împărțit pasiunea pentru teatrul realist între activitățile de dramaturg, regizor, profesor de conservator și publicist. Fără să fi revoluționat concepțiile dramaturgice sau regizorale, fără să fi dat capodopere, Victor Ion Popa a fost totuși dintre cei a căror prezență în evoluția teatrului romînesc era indispensabilă. O concepție, oricît de înaintată ar fi (sau tocmai fiindcă e înaintată) nu se impune de la sine, nu triumfă spontan, ci își face drum prin lupte, uneori crîncene. V. I. Popa a fost unul dintre luptătorii pentru un teatru național, social, actual, pentru o prezentare scenică strict realistă, pentru o contribuție colectivă egal interesată în realizarea spectacolului. Este dintre personalitățile al căror merit general, legat de întreaga activitate, depășește sensibil meritele particulare, înregistrate în fiecare domeniu. (Nu e un truism, căci există și oameni a căror activitate de ansamblu rămîne inferioară uneia sau alteia din activitățile particulare, componente). Am făcut această remarcă nu pentru a pregăti o acoperire în discutarea obiectului propriu-zis al notei de față — volumul de „Teatru" apărut către sfîrșitul anului 1958 la E.Ș.P.L.A. Remarca ni s-a părut necesară avînd în vedere faptul că orice tratare parțială nedreptățește, defavorizează sau, dimpotrivă, supraevaluează iar o sugerare a raportului față de întreg, restabilește cît de cît dimensiunile reale.

E drept că piesele cele mai reprezentative ale lui V. I. Popa (care, de altfel, figurează și în recentul volum de „Teatru") suferă de unele limite (viziune patriarhală în *Mușcata din fereastră*, o oarecare artificialitate în *Ciuta*, lipsa unei densități dramatice, de unde lungimi ateatrale etc.). E foarte nedelicat să vorbești despre creația unui autor de talia lui Victor Ion Popa, începînd cu înșirarea unor deficiențe. Dar este bine ca delimitările să se facă de la început.

Aceasta, pentru că în ciuda deficiențelor, autorul lui *Take, Ianke și Cadîr* trebuie întotdeauna și fără rezerve socotit printre dramaturgii noștri de valoare. Ce ne cucerește în opera dramatică a lui Victor Ion Popa?

În primul rînd, umanitarismul cald cu care-și învăluie eroii preferați, aleși din „categoriile de jos" sau „mijlocii" ale societății, dintre oamenii pentru care bucuriile se proiectează de obicei pe un fond de suferință. În al doilea rînd, modul de rezolvare a conflictului dramatic, în favoarea elementului nou, de progres (în *Mușcata din fereastră, Take, Ianke și Cadîr*) sau cînd lupta se încheie tragic, neînregistrînd rezultatul scontat de una sau alta din taberele în opoziție (*Ciuta*), faptul că, în întregime, fără reticențe, creditul moral este acordat tot elementului de progres (în cazul *Ciutei*, cuplului Octav-Carmen).

În al treilea rînd, înțelepciunea bătrînilor nu întotdeauna ... înțeleaptă, dar întotdeauna reconfortantă pentru cititor sau pentru spectator, entuziasmul și dîrzenia tinerilor, generatoare de optimism și, în sfîrșit, comicul complex (de situații, de atmosferă, de limbaj ori de caracter), care crește din sensurile grave, uneori tragice ale pieselor sale.

În prefața Sandei Radian, Victor Ion Popa e înfățișat în diversitatea activității sale cultural-creatoare. Prefațatoarea a reușit să schițeze un profil convingător al omului de teatru militant, sugerînd, concomitent, atmosfera teatrală a epocii. Mai puțin complete însă, ni se prezintă descrierea și analiza operei dramatice a lui V. I. Popa. Aici, autoarea prefeței s-a mulțumit uneori cu enunțări nedezvoltate de genul: „*Asupra celorlalte personaje nu vom insista. Sînt totuși remarcabile nuanțările, deosebirile caracterologice din tabăra personajelor negative care nu sînt de loc schematice; insinuantele insistențe ale tutorei și pretențiile lui Moceanu — brutale, vulgare, care ascund certitudinea izbînzii — îi diferențiază bine pe eroi, prin modalități de caracterizare variate*" (pag. 16). Nu e totuși prea puțin pentru a dovedi că personajele negative „nu sînt de loc dramatice", pentru a explica deosebirile caracterologice, nuanţările etc. ?

În analiza foarte sumară a comediei *Take, Ianke şi Cadîr* — totuşi cea mai matură din creaţiile dramatice ale scriitorului — se subliniază semnificaţia socială şi politică a piesei (fără a se insista suficient !), se vorbeşte despre combaterea prejudecăţilor, despre apelul umanitar şi puţin despre figura lui Cadîr. Atît. Însăşi prefaţatoarea afirmă, la un moment dat: „*Mesajul social al piesei, dacă ne gîndim la momentul cînd a fost scrisă, e poate mai profund*" (pag. 20), dar uită să arate în ce constă suplimentul de profunzime al mesajului. Aceste cîteva expedieri comode sar în ochi, fiindcă avem totuşi de-a face, în ansamblu, cu un studiu atent şi nu lipsit de inteligenţă.

Textele, în îngrijirea lui Ştefan Cristea, sînt fără îndoială superioare celor din ediţiile precedente. Unificarea ortografică, înlăturarea unor greşeli gramaticale şi de tipar, au ridicat simţitor nivelul ediţiei actuale. Semnalăm totuşi unele greşeli şi inadvertenţe pentru eventualitatea unei revizuiri. În „Notiţa bibliografică" de la sfîrşitul volumului se menţionează: „Take, Ianke şi Cadîr — *comedie în trei acte — a fost reprezentată în 1932 la teatrul Maria Ventura, în distribuţia specificată în contrapagina foii de titlu*" (pag. 300), unde nu veţi găsi nici o distribuţie. Deci, ori se revizuieşte notiţa bibliografică, ori se revizuieşte contrapagina. Din această dilemă . . .

La pag. 28. printre „persoanele" piesei *Ciuta*, figurează: „*Tache Voinea, prietenul Anei Anta, 25 ani*", vîrstă imposibilă, fiindcă la pag. 43, Voinea îi spune lui Octav: „*Eşti tînăr, domnule Octav, eşti tînăr . . . N-ai experienţă . . .*", Octav avînd . . . tot 25 de ani. Există şi alte argumente care pledează pentru o vîrstă mai înaintată la Voinea, dar ne mulţumim numai cu exemplul citat. În sfîrşit, poate n-ar fi stricat ca recenta ediţie să cuprindă şi una din piesele „săteşti" ale lui V. I. Popa: *Cuiul lui Pepelea, Deşteapta pămîntului, Mironosiţele* ş. a.

Nu e o obiecţie. Fără îndoială că piesele cele mai reprezentative figurează în volum. Teatrul sătesc era însă una din direcţiile importante ale activităţii lui Victor Ion Popa, şi merita un ambasador în volumul de „Teatru".

Dumitru Solomon

I. P. 2, c. 1322

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

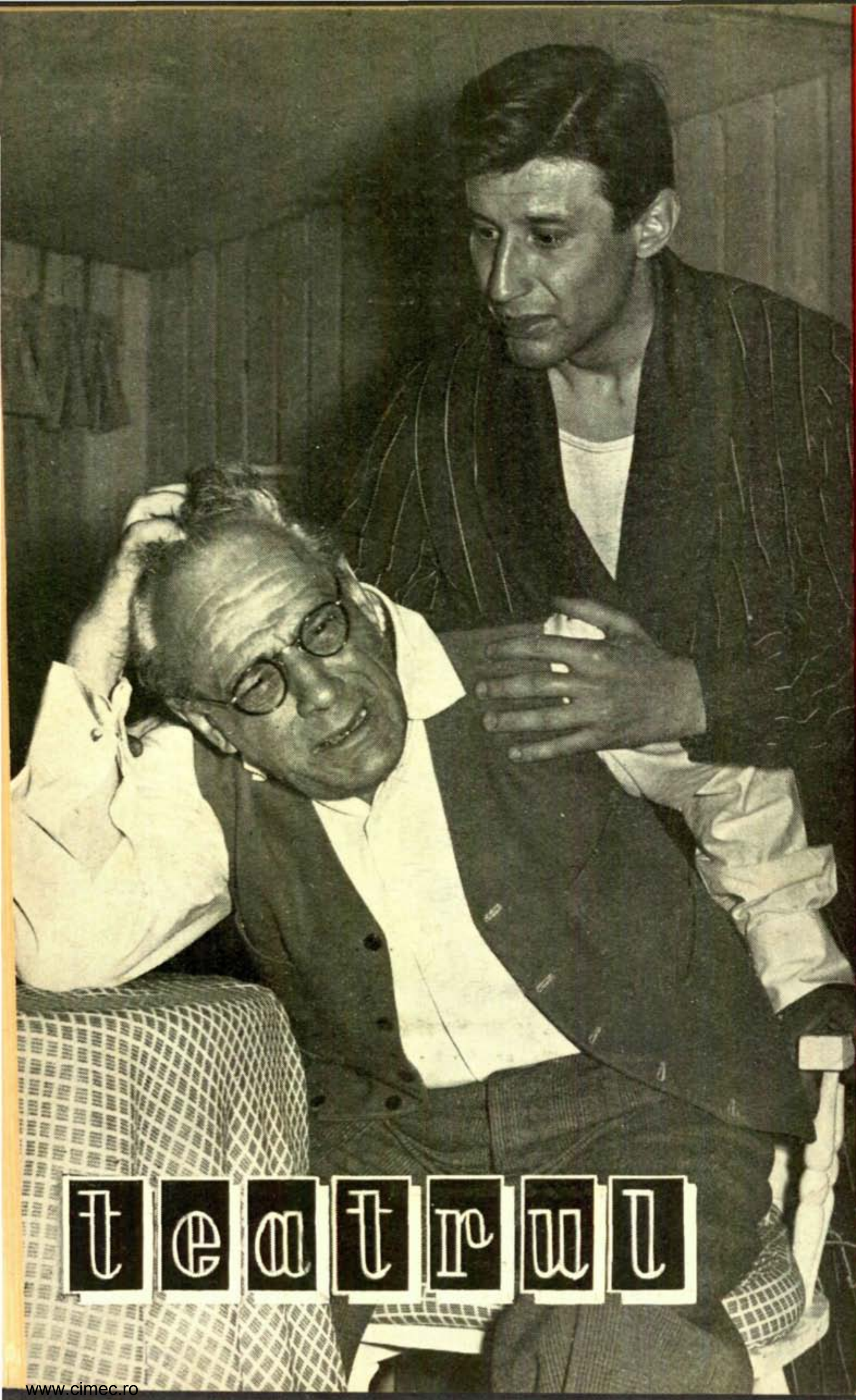
Coperta I: Iolanda Copăceanu-Mugur (Ioana), Marcela Sassu (Iulia) și Eugenia Gheorghian (Valentina) în Surorile Boga *de Horia Lovinescu — Teatrul de Stat din Constanța*

Coperta IV: Jules Cazaban (Willy Loman) și Victor Rebengiuc (Bif) în Moartea unui comis-voiajor *de A. Miller — Teatrul Municipal*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an



teatrul

Lei 5